SĂRBĂTORIRI, ANIVERSĂRI, FESTIVALURI

OLGA TUDORACHE,

după 25 de ani de activitate pedagogică, s-a retras.

Întreaga suflare a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică a sărbătorit-o cu ocazia Galei Absolvenților

GÂNDURI DESPRE OLGA...

„Olga Tudorache este un taifun, o tornadă, un fenomen cosmic, este un om, este o femeie, este o mamă extraordinară și o profesoară de excepție; farmecul și temperamentul ei sunt tandre și ucigătoare în același timp; este un caracter desăvârșit. Cred că nu se poate vorbi despre ea decât la superlativ. Este iubită și niciodată detestată, ceea ce pare neverosimil în lumea noastră, dar nu cred că se poate spune despre ea decât MIRACOLUL OLGA“

Cătălina BUZOIANU

„Mi-aș fi dorit să fi fost elevul Olgăi!
dar, știu eu, poate chiar i-am fost!
Da, sigur i-am fost!“

Victor REBENGIUC

„O cunosc pe Olga de când, la fel de tineri, eu eram profesor și ea, studentă.
O cunosc pe Olga ca profesor din imaginație și asta spune tot.
O cunosc pe Olga de o jumătate de secol, e neschimbată, e ca atunci.
O cunosc pe Olga de la primul rol lucrat împreună, e ca atunci, e ca și geniul ei, la fel de tragică, de cinică, de expresivă în bucurie, e o «tragedie optimistă»".

Vlad MUGUR

„Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a dat șansa să apuc să joc, în cariera mea, cu cea mai mare artistă pe care o are teatrul românesc.
Dragă Olga, iartă-mi fraza cam convențională, dar, în amintirea vizitei noastre la Mormântul Sfânt, dă-mi voie să te îmbrățișez peste ani și să-mi doresc să apuc să te văd, încă o dată, pe scenă, lângă mine".

Ștefan IORDACHE

„Gloria demnă și tristă a teatrului e că moare în fiecare seară. Viața lui continuă în memoria noastră. Marii actori ne populează memoria și ne însoțesc; neprețuiți tovarăși de drum.
Am trăit mulți ani departe de țară cu nostalgie și dor. Dar când mi-a fost cel mai tare dor, m-am gândit la Olga, la rolurile ei, la gravitatea, la umorul ei, la prietenia ei.
Când privesc cu ochii închipuirii „*livada cu vișini*" a tinereții mele – o simt lângă mine și mi se umple sufletul de bucurie și recunoștință".

Radu PENCIULESCU

„Întâlnirea mea cu Olga Tudorache este ca o binefacere. Dacă ai răbdare să o cunoști, devii mai bun, mai cinstit, mai sensibil. La premiera spectacolului nostru, *Fluturi, fluturi,* am primit de la ea o șuviță din părul-i cărunt, prinsă cu un ac de un carton. Așa că nu vă luați după aparențe și credeți-mă. Olga Tudorache e un mare copil!"

Carmen TĂNASE

„Pentru un actor, momentul de maximă împlinire este atunci când primește premiul Oscar. Așa cred. De-acolo, de sus, de pe culmi, te-ncearcă acel sentiment de recunoștință, de recunoaștere, poate chiar de trufie! Ei bine, da, poate chiar de trufie! Eu cunosc acest sentiment. L-am trăit la 18 ani, când am devenit studenta doamnei Olga Tudorache. Nimic din ce-a urmat, oricât de important a fost, n-a egalat acel concurs câștigat și, o dată cu el, statutul căpătat.

Foc, iubire, mamă, adevăr, putere uriașă – Olga Tudorache. Odată intrată în sufletul ei, nimic nu te mai atingea. Îmbrățișarea și căldura brațelor acestei Doamne „dure" (judecată de unii) sunt amintiri care-ți „țin de cald" toată viața.

Intensitatea cu care Doamna Olga trăiește tot m-a făcut să-mi asum felul de a fi și de a risca în lupta cu fățărnicia, fără să-mi pară rău".

Emilia POPESCU

„Pe Olga Tudorache o cunosc de când era o tânără debutantă și mi-a inspirat imediat nu numai o irezistibilă simpatie, ci și un început de admirație.

O actriță, al cărei destin e să asume public toate patimile ce pot afecta o femeie, trebuie să fie capabilă de a oferi spectacolul obiectiv al acestora. Am avut perioade în viață când m-am implicat mai mult sau mai puțin în lumea teatrului, și de fiecare dată am avut parte să o văd pe Olga Tudorache în alte stadii ale carierei sale. Ani întregi am lipsit din viața normală a societății și nu am putut urmări decât sporadic împlinirile prietenilor mei actori. De fiecare dată, vedeam însă o nouă Olga Tudorache.

Nu știu ce timiditate m-a oprit de a îndrăzni să mă apropii mai mult de ea. Talentul marilor actrițe mă entuziasmează, dar mă și intimidează.

Acum o văd pe Olga Tudorache ca pe o ducesă, ca pe una dintre marile doamne ale societății noastre."

Alexandru PALEOLOGU

„Întâlnirea à la Dumas, după douăzeci de ani, cu Olga Tudorache la Teatrul Mic, mă face să constat cu bucurie că, în ciuda tuturor tranzițiilor și reformelor din cultură, TEATRUL există".

Florin CĂLINESCU

„Nimic nu se poate compara cu fascinația pe care doamna Olga Tudorache o emana pe platoul de filmare până la un simplu salut într-o la fel de simplă sau fugară întâlnire. Atunci când i-am oferit, într-unul dintre filmele mele, rolul principal, am știut că această inegalabilă actriță va copleși cu prezența ei până și pe autorul demersului. Dar ce s-a întâmplat pe parcursul întregului film a depășit orice așteptare. Olga Tudorache a făcut un Rol, a dus pe umerii ei dramaturgia întregului film, a împărțit în jur calm, siguranță și multă tandrețe".

Laurențiu DAMIAN

„Un lung timp am admirat-o pe marea actriță și profesoară Olga Tudorache, la fel cum te uiți la un tablou celebru într-o galerie de pictură: de la distanță, cu emoția pe care ți-o impune un univers misterios ce se lasă greu descoperit. Am avut ocazia să lucrez ca regizor cu Olga Tudorache spectacolul *Regina Mamă* și, astfel, am avut șansa pe care o doresc oricărui om de teatru, de a descoperi același univers, mult mai amplu și mai bogat decât mi-aș fi imaginat. Olga, îți mulțumesc că exiști!"

Gelu COLCEAG

„Iubită Olga Tudorache,
Cuvântul „retragere" care circulă prin aer cu prilejul sărbătoririi tale, e un cuvânt samavolnic și suprarealist.
Adică cum retragere? Ce fel de retragere? Olga, tu nu te vei retrage niciodată!
Motivul principal, strict egoist, pentru care protestez împotriva ideii de retragere e că, împiedecat vreme de vreo 20 de ani să lucrez în țară, deci cu tine, de către cea mai tâmpită cenzură care a existat în Europa, nu am avut decât o singură șansă de a lucra împreună: *O vară de neuitat*. Mult prea puțin.
Vreau din toată inima să mai am din nou această imensă bucurie să ne regăsim în lucru."

Lucian PINTILIE

Cu promoția 2000 la sărbătorire

Olga Tudorache dixit:

În meseria noastră învățăm veșnic. Actorul, chiar dacă nu are la activul său o carieră îndelungată, trebuie să se simtă mereu ca la primul rol, să aibă starea de spirit a unui ucenic.

Actoria e o meserie de disciplină. Ca milităria. Trebuie să fii în stare să faci un lucru atunci când ți se cere. Fără talent nu ajungi la meseria de actor, fără disciplină, nu poți s-o practici. Afară de asta, eu zic că ar fi foarte bine dacă actorul și-ar putea menține o tinerețe, și o curățenie sufletească, acel elan, acea cinste în a juca și a nu trișa. Este foarte important aspectul acesta al integrității morale în profesiune.

Eu cred că actorul român nu poate fi numai tehnic. Teatrul de pură reprezentare nu este propriu actorului român. Actorul român se angajează cu toată starea lui, cu toate viscerele și răscolirea psihică.

Un actor trebuie să vadă foarte mult teatru și foarte mult film. Actoria este o meserie care se fură. Te-ai dus, ai văzut, e bun, ai luat. Nu te apuci să imiți, când spun „a fura", nu înțeleg „a imita". Deloc! Dar a rămas undeva pe retină... și iese la iveală când trebuie. De exemplu, o modalitate de joc pe care n-o cunoșteai și ai văzut-o la altul, o reacție insolită, un mod de a aborda o situație total nebănuită.

Nu cu artificii poți fi nou și modern, nu ocolind adevărul! Firescul, simplitatea aparțin tuturor formelor de teatru, pentru că teatrul este expresia vieții.

Generația mea de actori a făcut pași importanți spre simplitate, în contrast cu jocul mai încărcat al actorilor din generațiile anterioare. Noi am tins spre un fel de a vorbi pe scenă mai simplu, mai apropiat de viață, mai firesc, în spirit stanislavskian.

Un actor, cât ar fi el de bun, nu poate determina o nouă orientare în teatru. Salturile calitative în evoluția teatrului nu pot fi determinate decât de niște spectacole. Or, după părerea mea, un actor, indiferent cât de bine ar juca, un spectacol nu poate fi mare decât dacă e rodul unei gândiri regizorale foarte originale.

Am vrut să fiu pedagog și am vrut bine. Există momente de mare satisfacție, momente în care te crucești de ce poate să facă un copil care a înțeles bine ce i-ai cerut.

(Extrase din interviuri)

CURRICULUM VITAE

Data nașterii: 11 octombrie 1929, Oituz, Bacău.
Studii: 1955 – absolventă a Institutului de Teatru, clasa prof. Moni Ghelerter.
Examen de diplomă: *Veta* din *O noapte furtunoasă* de I.L.Caragiale. Este repartizată la Teatrul Tineretului, care a funcționat la început în clădirea Liceului Sf. Sava, apoi s-a mutat în sediul Teatrului de Comedie. Ulterior, acel teatru s-a desființat și o parte din trupa actorilor s-a instalat în str. Constantin Mille, mai întâi tot sub titulatura de Teatru al Tineretului, transformat după scurtă vreme în Teatrul Mic.

Roluri în teatru:
Valea – din *Dealul Vrăbiilor* de Simakov, 1951;
Katea – din *Student în anul trei*, 1952;
Zinca – din *De la patru în sus* de H. Nicolaide;
Valentina Peicu – din *Simion Albac* de Th. Mănescu, 1953;
Galina Sergheevna – din *Ani de pribegie* de A. Arbuzov, 1954;
Makvala – din *Libelula* de Barataşvili, 1954;
Edith – din *David Copperfield* de Charles Dickens, 1954;
Maşa – din *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, 1955;
Ioana Boiu – din *Suflete tari* de Camil Petrescu, 1957;
Femeia Comisar – din *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vişnevski, 1957, colaborare cu Teatrul Național din Craiova;
Antigona – din *Antigona* de Sofocle, 1958;
Vidra – din *Răzvan și Vidra*;
Nila – din *Nila toboșara* de Afanasi Salinski, rol care i-a îngăduit să se dezlănțuie în toată gama înzestrării artistice: dans, muzică și actorie, 1959;
Natalia Goran – din *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian;
Văduva – din *Ocolul pământului în 80 de zile*, dramatizare de Paul Kohout după Jules Verne, 1960;
Cleopatra – din *Antoniu și Cleopatra* de William Shakespeare, Teatrul Nottara, 1961;
Regine – din *Vulpile* de Lillian Hellman, 1964;
mai multe roluri în *Cinci schițe* de I. L. Caragiale, 1965;
Doamna Smith – din *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu, 1965;
Ducesa de Gloucester – din *Richard al II-lea* de William Shakespeare, 1966;
Eleonora – din *Tango* de Slavomir Mrožek, 1968;

Vitoria Lipan – din *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, 1969;
Maria – din *Maria 1714* de Ilie Păunescu, 1969;
Maria Magdalena – din *Don Juan moare ca ceilalți* de Theodor Mazilu, 1970;
Ana – din *Emigrantul din Brisbane* de George Schehade, 1970;
Fanny Ellis – din *Premiera* de John Cromwell, one-man show, 1970;
Kate Keller – din *Fata care a făcut o minune*, de William Gibson, 1971;
Văduva Altavilla – din *Cum se jefuiește o bancă* de Sammy Fayad, 1971;
Geronte – din *Vicleniile lui Scapin* de Molière, travesti, demonstrație de artă a compoziției, 1972;
Contribuție remarcabilă în spectacolul de poezie, pantomimă, muzică și dans *Cu cât cânt, atâta sunt*, 1972;
Rose – din *După cădere* de Arthur Miller, 1972;
Lona Hesel – din *Stâlpii societății* de Henrich Ibsen, 1973;
Euridice – din *Antigona* de Sofocle;
Madge – din *Philadelphia ești a mea* de Brian Friel, 1973;
Anita – din *Cu cărțile pe față* de Antonio Buero Vallejo, 1974;
Kitty Warren – din *Profesiunea doamnei Warren* de George Bernard Shaw, 1974;
Crina – din *Două ore de pace* de Dumitru Radu Popescu, 1976;
Beatrice – din *Efectul razelor gama asupra anemonelor* de Paul Zindel, 1977;
Aurélie – din *Nebuna din Chaillot* de Jean Giraudoux, 1978;
Maria Vasilievna – din *Unchiul Vania* de Cehov, 1978;
Marie Saint Laurent – din *Cavoul de familie* de Pierre Chesnot, la Teatrul Național București, 1979;
Vera Holler – din *Înaintea pensionării* de Thomas Bernhard, 1981;
Edda – din *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, 1981;
Ducesa de York – din *Richard al III-lea* de William Shakespeare, 1983;
Sarah Bernhardt – din *Amintirile Sarei Bernhardt* de John Murrel, la Teatrul Nottara, 1985;
Elena Domnișor – din *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, la Teatrul Giulești, 1985;
Paula – din *Aimez-vous Brahms*; 1986 (Dramatizare și regie: Olga Tudorache) – premiera și reprezentații în Israel;
Thelma – din *Noapte bună, mamă!* de Marsha Norman, 1988;
Regina Mamă – de Manlio Santanelli, la TNB, 1997.

Debut regizoral:
Ospățul scafandrilor, de Ilie Păunescu, la Teatrul Maria Filotti din Brăila, 1972.

TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

a împlinit 150 de ani

Mircea GHIȚULESCU

Aniversarea între discursul profesorului Zamfirescu și lacrima lui Cornișteanu

În 29 iunie, la ora 19 fix, înfruntând oboseala unui abia încheiat *Festival Shakespeare* și sfidând o semifinală a Campionatului european de fotbal, directorul Emil Boroghină a bătut gongul aniversării unui secol și jumătate de la înființarea Teatrului Național din Craiova. „Teatru Național", adică teatru în limba română, fără alte conotații privilegiate. Aflăm dintr-o voluminoasă și completă istorie a teatrului craiovean, muncită și scrisă de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, lansată cu acest prilej, că „ziua de 29 iunie 1850 se notează în analele Craiovei cu deschiderea teatrului [...], când s-au prezentat două comedii originale, *Duelurile* și *Piatra din casă*, lucrate, una de d. Costache Caragiali și alta de d. Vasile Alecsandri", cum scria în „Vestitorul românesc", un cronicar al vremii, Gheorghe Chițu. Căci, notează acest precursor, „teatrul era așa de necesariu ca și lumina aurorei după o noapte lungă, ca și dulcea primăvară după o iarnă grea".

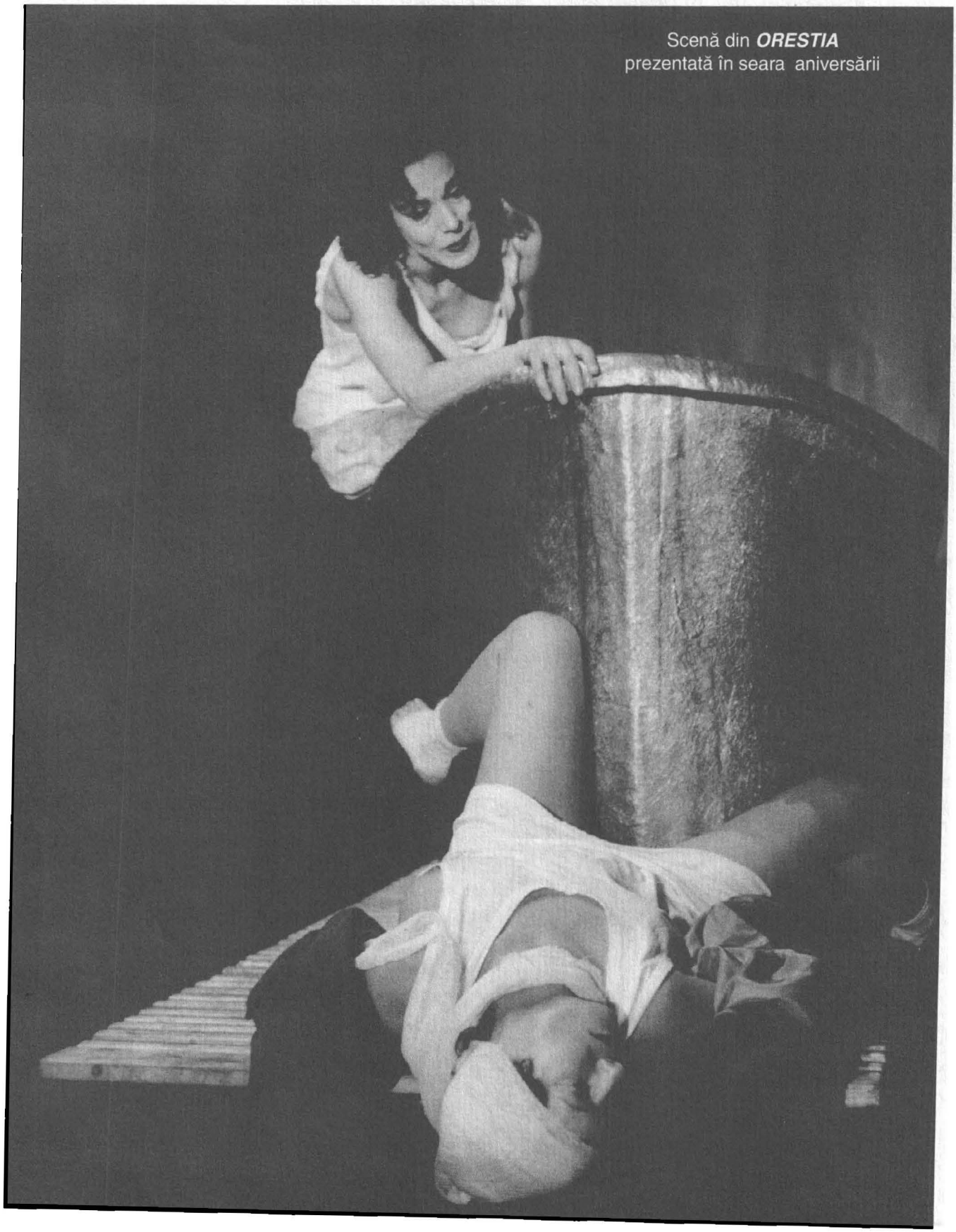
În afara mesajelor de felicitare și apreciere transmise care subliniau, în esență, fabuloasa ascensiune internațională a trupei craiovene după 1990 (cu nu puține accente apologetice, inevitabile în asemenea împrejurări), directorul general Emil Boroghină a programat două spectacole, din ceea ce am putea numi repertoriul de aur al Teatrului Național din Craiova, realizate de doi dintre regizorii care și-au pus amprenta în mod decisiv asupra stilului craiovean: *Orestia* de Silviu Purcărete și *Slugă la doi stăpâni* de Vlad Mugur. Poate că, de dragul simetriei, era nostimă o premieră chiar cu spectacolele începutului evocate de strămoșul nostru Gheorghe Chițu: *Duelurile* de Costache Caragiali și *Piatra din casă* de Alecsandri. Mircea Cornișteanu, care a realizat cândva la Craiova o „integrală" Caragiale, cred că ar fi acceptat bucuros o vicleană reconstituire a acelor spectacole.

Adevărata aniversare s-a petrecut a doua zi dimineața, o dată cu lansarea celor două volume publicate cu acest prilej: *Istoria Teatrului Național din Craiova* de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu, deja amintită, și provocatoarele convorbiri ale Floricăi Ichim cu Vlad Mugur. Lansarea s-a transformat într-o întâlnire a nostalgiilor. Istoria, chiar dacă nu reușește să ne instruiască, ne înduioșează peste măsură, mai ales când începem să facem parte din ea. Timpul care trece și înghite propriile noastre bravuri este dramatic. Iată de ce înțeleg atât de bine lacrima cu care și-a încheiat vorbirea Mircea Cornișteanu, un „dur" despre care n-ai fi zis că e dispus la vreo ieșire emoțională. Dar o bună parte din perioada sa de glorie este legată de aceste locuri, unde nu a fost numai un inspirat interpret al lui Caragiale, ci și, pentru o scurtă perioadă revoluționară, ban al Craiovei. Iar în discursul aproape centenarului profesor Ion Zamfirescu istoria era parcă întrupată. Prezența sa, pe cât de autoritară pe atât de fragilă, avea o teatralitate involuntară cu revărsările sale oratorice, întrerupte de ezitări, accente și reveniri ale vocii, dar și cu apelurile sale repetate la valorile morale, naționale și estetice. Avea o telegenie aparte această senectute nobilă și profesorală și e păcat că nu a fost filmat. Între lacrima lui Cornișteanu și discursul lui Ion Zamfirescu, aniversarea de la Craiova a fost emoționantă, ca un sfârșit de etapă. Chiar dacă Emil Boroghină pleacă sau nu de la conducerea teatrului, ai sentimentul că un ciclu s-a încheiat.

Marina CONSTANTINESCU

Gloria lui Boroghină

O persoană atât de controversată, aplaudată și invidiată, elogiată și criticată a reușit, timp de 12 ani, nu doar să conducă un teatru prin tranzițiile de tot felul, ci să-i creeze o aură care i-a depășit chiar și propriile ambiții inițiale. Persoana este astăzi un personaj și se numește Emil Boroghină. Cine n-a auzit de el? În Japonia, pe un perete din biroul directorului Teatrului Globe din Tokio există înrămată una dintre scrisorile expediate prin fax de Emil Boroghină. Este una dintre miile de corespondențe purtate de directorul Teatrului Național din Craiova cu tot mapamondul teatral. Japonezul o păstrează și astăzi. A fost fascinat de tonul și limbajul atipic folosite, aproape excentrice într-un cod lingvistic lapidar, precis, tehnic. Brizbrizurile lui Emil Boroghină au sedus și... seducătoarea Asie, cucerind-o cu un mister aparte. Cuplul Boroghină–Purcărete a construit o



Scenă din ***ORESTIA***
prezentată în seara aniversării

imagine invincibilă Teatrului Național din Craiova. Un cuplu ciudat, dintre acelea care te face să te întrebi în barbă cum de și-au intersectat drumurile protagoniștii, fie doar și pentru o porțiune de timp. Unul – creatorul – tăcut, ursuz uneori, cu hachițe, ironic, fabulos când lucrează, fermecător și inteligent, modest și chiar timid în raporturile extrascenice. Celălalt – pragmaticul – prezent peste tot, făcând-se că nu observă crizele creației și zbuciumul ei, venind mereu cu întrebări tehnice legate de vreun turneu sau altul, chiar și atunci când în propoziție era vorba despre altceva, având soluții și, mai ales, un calm de tip englezesc, un comportament în genul soției tradiționale: tace, încuviințează, înțelege cu tandrețe și îngrijorare orice problemă și, în cele din urmă, cu aceeași supunere, face tot cum crede că e mai bine.

Emil Boroghină este un fel de *factotum*. Toată ziua este în teatru, având aproape vocația ubicuității. Și când nu bântuie prin instituție, tot pentru ea circulă pe la oficialități, sponsori, pe la minister, pe la premiere prin București, ca să fie la curent cu topul regizorilor, pe la tot felul de manifestări unde, fiind prezent, este prezent automat și Teatrul Național din Craiova. Boroghină aduce și lasă invitații prin Capitală pentru vreo premieră sau alt eveniment, el dă telefon să te convingă că nu poți rata o asemenea sărbătoare și insistă până răspunsul este afirmativ. Boroghină te așteaptă la gară, te însoțește la hotel și la masă, cu un calm incredibil, cu un echilibru în vorbă și „port", jucate perfect (doar este actor, nu!?), indiferent de furtuna din interior, el trimite cronicile traduse, colecționate în urma vreunui turneu și „cenzurate", eliminând orice articol sau frază nefavorabile, critice, dure. Emil Boroghină nu-ți arată decât partea roz a realității, partea coaptă și împlinită, eliminând griurile. Ce și cât crezi din povestea lui, asta este strict problema ta, a interlocutorului. Orice spectacol s-a montat la Craiova, Emil Boroghină l-a susținut și prezentat cu fervoare ca pe un eveniment. Asta nu înseamnă că n-a știut exact care sunt eșecurile, ratările de răsunet, căderile. Gloria lui stă pe toată această structură paradoxală, pe o tenacitate cum rar am întâlnit. Cu toate șabloanele și favoritismele, cu stilul său festivist, Emil Boroghină a învins și, cu un gest sau altul teatral, ne-a sedus până la urmă. Ultima lui victorie este popasul lui Vlad Mugur și al Liei Manțoc la Craiova și două spectacole marcante, rezultat al unui alt tip de școală.

Acoperit de premii, distincții, invidii, călătorii, suferințe și enorme bucurii, faxuri, fotografii, bilete de decont, cereri și scrisori de tot felul, de glorie în fond, Emil Boroghină rămâne pentru mine un personaj bizar, de care m-am atașat în timp, revoltându-mă împotriva stilului său egal cu toată lumea și continuând să fiu atrasă de forța acestei locomotive care a purtat teatrul său pe cele mai incredibile și extraordinare drumuri ale unei aventuri culturale de proporții. Indiferent de ce cred eu sau altcineva, Emil Boroghină a învins prezentul și a pus Teatrul Național din Craiova pe șinele istoriei teatrale universale.

50 DE ANI IAȘI

Irina IONESCU

Poate că se va rezolva

Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași a împlinit o jumătate de secol de când funcționează fără întrerupere, de când produce cu regularitate evenimente teatrale/culturale în viața (pre)școlarilor care-i trec pragul.

„Felicitările, masa și... dansul" au avut loc în luna mai în cele două săli ale teatrului. Programul aniversării semicentenarului a cuprins opt spectacole, montări considerate a fi reprezentative pentru activitatea și profilul teatrului. Au putut fi urmărite povești clasice din literatura universală și românească – *Peștișorul de aur*, după A.S. Pușkin; *De ziua lui Pinocchio*, după Carlo Collodi; *Povestea motanului încălțat* după Charles Perrault – toate trei dramatizate și regizate de Constantin Brehnescu; *Dragonul* de Evgheni Șvarț, în regia lui Ion Cibotaru; *Crăiasa fără cusur*, un spectacol de Bogdan Ulmu, după George Călinescu; *Tinerețe fără bătrânețe*, dramatizare și regie de Constantin Brehnescu, după Petre Ispirescu; *Păcală*, dramatizare de Ion Agachi, după Petre Dulfu, în regia lui Viorel Vîrlan; și un spectacol de teatru dramatic gândit special pentru elevii claselor mai mari sau chiar pentru liceeni, având în vedere faptul că Sadoveanu este un autor prezent în programa obligatorie de studiu a orelor de limba și literatura română în toate școlile de stat – este vorba despre *Baltagul*, dramatizat de Constantin Paiu, în regia lui Toma Hogea.

Baltagul a venit în ajutorul elevilor interesați, oferind o „lectură" limpede și clar conturată. Bine decupată. Fără el, profilul instituției nu ar fi fost întreg, titulatura de teatru pentru copii și ... tineret a „Luceafărului" nejustificându-se în totalitate, pentru că tineretul depășise demult vârsta celorlalte montări, excepție făcând poate doar *Tinerețe fără bătrânețe*. Dacă programul a cuprins câte puțin din tot ceea ce a putut fi văzut la „Luceafărul" de-a lungul anilor, de la primul spectacol cu *Peștișorul de aur*, reluat acum într-o nouă formulă, deci dacă au putut fi văzute păpuși, aproape toate tipurile de marionete, chiar umbre și teatru dramatic, ceea ce a lipsit au fost montările frumoase, plăcute la vedere, drăguțe, adorabile sau fermecătoare.

Reacțiile copiilor nu pot fi socotite, în acest caz, un barometru pentru valoarea creațiilor în sine.

Copiii de la Iași, care în general, sunt foarte bine crescuți, vin la teatru destul de des. Au văzut (unii dintre ei) chiar de câteva ori, montări la care continuă să fie aduși. Sunt buni spectatori de teatru și din acest simplu motiv, merită mult mai mult.

Teatrul exercită asupra lor o putere de convingere foarte mare. Nu este peliculă de desene animate, nu este film, nu este joc video, este ceva cu care se poate intra în dialog, dacă ți se dă voie de pe scenă (deși nu este obligatoriu să ți se permită întotdeauna) sau dacă doamna învățătoare nu te ceartă că vorbești în timpul spectacolului.

Nu este nimic din lucrurile cu care ei sunt obișnuiți, dar are câte puțin din toate și încă ceva în plus. Copiii sunt fascinați de aparițiile simultane ale păpușarilor/marionetiștilor (ce mai mânuiesc și „la vedere") și ale păpușelelor/marionetelor asemănătoare, într-un fel, cu o parte dintre jucăriile lor de acasă, dar care parcă se mișcă mai bine și spun povești mai interesante. Nu compară teatrul cu desenele animate, cu filmul sau cu jocurile video, își dau seama că este vorba despre altceva, dar compară între ele spectacolele. Și, din păcate, la Iași, spectacolele sunt, în marea lor majoritate, la fel de sărăcăcioase și, de multe ori, neinspirat „desenate".

Poate că invitarea unor noi regizori ar mai schimba măcar un pic lucrurile, poate că ceva mai mulți bani ar fi de folos, poate că... situația se va rezolva.

Strădaniile conducerii teatrului de a menține un program repertorial bine construit, de a nu lăsa să treacă neobservat momentul semicentenar al instituției sunt de apreciat, dar nu ar trebui să se oprească aici. Cred că ar trebui să intereseze mai mult și calitatea artistică a spectacolelor promovate.

În plus, față de spectacolele amintite a mai avut loc, la Iași, o lansare de carte: Oltița Cîntec (secretar literar al teatrului) – *Luceafărul 50. O istorie evenimențială*; un colocviu, „Luceafărul" față în față cu publicul său, moderator criticul de teatru Natalia Stancu, și vizionarea spectacoului filmat *Cercul*, realizat după textul omonim al dramaturgului Mircea Radu Iacoban (director al teatrului), text nominalizat la Selecția finală a concursului UNITER pentru Cea mai bună piesă românească a anului 1999.

Unul dintre cele mai emoționante momente a fost generat de decernarea – în semn de recunoaștere a talentului și a fidelității față de teatru –, titlurilor de seniori ai *Luceafărului* unor artiști cu a căror viață se împletește o bună parte din istoria teatrului de animație de la noi: Elena Brehnescu, Constantin Brehnescu, Simona Agachi, Ion Agachi, Eliza Florescu, Mia Dumitriu Mihalache, Natalia Dănăilă, Nicolae Brehnescu, George Zaharia, Rodica Scraba si Emil Petcu.

Carmen STANCIU

La nunta de aur

Epoca modernă a debutat printr-o încredere nelimitată în dorinţa şi posibilitatea omului de a se perfecţiona prin educaţie. Acum peste 50 de ani, când o anumită epocă debuta în România, celor de la „Centru" le-a venit ideea educaţiei prin teatru. Astfel s-au fondat în ţara noastră, în perioada anilor '45–'50, aproape 20 de teatre de păpuşi – pepiniere pentru educarea *omului nou*, în opinia conducătorilor.

Un singur lucru le scăpase din vedere: arta este „acel ceva creator" care transformă fiecare fiinţă într-un om liber. Cei câţiva entuziaşti ce porneau acum 50 de ani pe un drum din care nu vedeau decât primii 50 de metri au născut o mişcare artistică a cărei valoare reprezintă pe orice meridian al teatrului de animaţie o carte de vizită. Mai mult decât atât, profesionalismul, fantezia şi inventivitatea artiştilor păpuşari, a spectacolelor realizate de ei, a fecundat profund şi creator teatrul de gen din întreaga lume.

Istoria artei marionetei în ţara noastră este indisolubil legată de existenţa unor teatre-fanion, în care nuclee de creatori au transformat entuziasmul în tradiţie. Teatrul de păpuşi din Iaşi este unul dintre cele câteva „puncte zero" de unde a început această poveste fără sfârşit, iar biografia acestei instituţii se confundă, în fapt, cu evoluţia artei de animatie.

În 50 de ani, arta păpuşarilor a trecut de la spectacolele realiste „cu pisicuţe şi căţei" la adevărate show-uri în care materia animată se împleteşte cu muzica şi cuvântul, cu gestul esenţializat al pantomimei. Din 1973, titulatura teatrului înfiinţat de soţii Iulia şi Iosif Ligetti şi statutat de directoratul lui Manole Foca, se schimbă în „Teatru pentru Copii şi Tineret", iar în 1987, o dată cu noua clădire, îşi adaugă şi numele de „Luceafărul". Sunt modificări firesti pentru un teatru care nu numai că şi-a dorit să ţină pasul cu vremurile, ci a ştiut chiar să le devanseze. Stau mărturie opţiunile repertoriale (texte inedite, în premieră naţională, dar şi spectacole revelatoare pentru valorificarea marii dramaturgii) şi colaborarea cu creatori care au îmbogăţit experienţa trupei (Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Nicolae Scarlat, Sabin Pautza, Dorina Crişan Rusu). Departe de a-i timora, evoluţia tehnicii în domeniul mass-media a avut asupra artiştilor păpuşari din Iaşi un impact pozitiv, atrăgându-le atenţia asupra necesităţii de a-şi stiliza jocul, de a-şi sintetiza mijloacele de expresie.

In mod incontestabil, cea mai efervescentă perioadă de creaţie a „Luceafărului" a coincis cu perioada în care la direcţie s-a aflat Natalia Dănăilă. Cu ambiţie şi inteligenţă, ea a conferit teatrului strălucire. Spectacolele realizate aici, şi care purtau de cele mai multe ori semnătura lui Constantin Brehnescu, au parcurs cu glorie nenumărate trasee. Am avut bucuria să descopăr rafinamentul şi măiestria acestui important creator şi în cele trei zile în care teatrul şi-a adunat întru aniversare familia şi prietenii.

Numele lui Constantin Brehnescu figura, în diferite ipostaze, ca o garanţie a profesionalismului, pe afişul a cinci dintre cele opt spectacole socotite de „naşii" acestui eveniment – Mircea Radu Iacoban, directorul teatrului, şi Oltiţa Cântec, secretarul literar – demne de întâlnirea cu publicul de sărbătoare.

Tinerețe fără bătrânețe (scenariul și regia Constantin Brehnescu, scenografia Rodica Arghir) este, fără doar și poate, cel mai valoros spectacol din repertoriul actual. Înțelesurile basmului lui Petre Ispirescu ne sunt revelate de o lectură scenică în care fiecare detaliu demonstrează atât experiența regizorului cât și valoarea trupei, confirmând că domnul Brehnescu este unul dintre acei artiști care a cucerit pentru actorul-mânuitor dreptul de a ieși în fața paravanului. Disponibilitatea, dorința celor ce se ascund de obicei în spatele păpușii de a se afirma ca interpreți totali, capabili nu „doar" să anime materia moartă, a fost vizibilă în toate reprezentațiile susținute.

Doina Iarcuczewicz și Liviu Smântânică și-au etalat calitățile ce îi recomandă drept lideri ai trupei ieșene atât în *Peștișorul de aur* (scenariul după Pușkin și regia Constantin Brehnescu) – un recital pentru care cei doi au primit în 1998, la Gala Recitalurilor Păpușărești de la Botoșani, un Premiu Special al Juriului – cât și în *Dragonul* (unde Liviu Smântânică interpretează rolul cavalerului *Lancelot*) sau *Baltagul,* în care Doina Iarcuczewicz reușește o *Vitorie Lipan* a cărei demnitate și forță a cucerit chiar și publicul format din elevi de liceu a căror apetență pentru teatru părea a fi destul de redusă la început.

Câștigarea acestor spectatori mi se pare a fi „pariul cel mare" al actualului director, Mircea Radu Iacoban, care „se încăpățânează" să realizeze producții pentru toate vârstele, în ciuda unor critici chiar violente – așa cum am avut prilejul să constat la discuțiile din cadrul colocviului pe tema „Teatrul «Luceafărul» față în față cu publicul său", organizat în colaborare cu Secția Română AICT.

„La «Luceafărul» se joacă orice. Și pot să afirm că spectacolele noastre poartă o marcă inconfundabilă: actori la față de cortină, păpuși integrate în reprezentații de teatru dramatic propriu-zis, o anume distanțare față de text, reprize muzicale originale, tratări coregrafice solistice și de ansamblu, mizăpe participarea directă a sălii, performanță actoricească". – mărturisea Mircea Radu Iacoban. Dorința de a conjuga repertoriul teatrului cu programa școlară este evidentă. Dar dincolo de montarea unor texte de referință la care orice generație are dreptul, actualul manager al teatrului a avut și curajul de pune bagheta de regizor în mâinile a doi tineri actori ai teatrului, Toma Hogea și Viorel Vârlan. Spectacolul realizat de Toma Hogea după clasica nuvelă a lui Sadoveanu *Baltagul* nu pare a-și propune ieșirea din tipare – nici la nivelul lecturii regizorale, nici la cel al interpretării. Are, totuși, meritul de a ilustra, curat și fără „artificii" păgubitoare, un titlu a cărui prezență pe scena românească este chiar o datorie, în special pentru teatrele al căror public-țintă sunt tinerii. Este unul dintre cazurile în care faptul că se citește mai puțin poate deveni un avantaj în favoarea artei teatrului.

Această afirmație poate denota superficialitate. Dar doar atunci când vine vorba de spectacole nereușite. Este și cazul reprezentației cu *Dragonul*, în care regizorul Ion Cibotaru a oferit publicului o variantă de China Town a poveștii lui Șvarț. Tratarea în cheie orientală – doar la nivelul vizualului – a amputat mesajul, eșuînd în penibil și derizoriu.

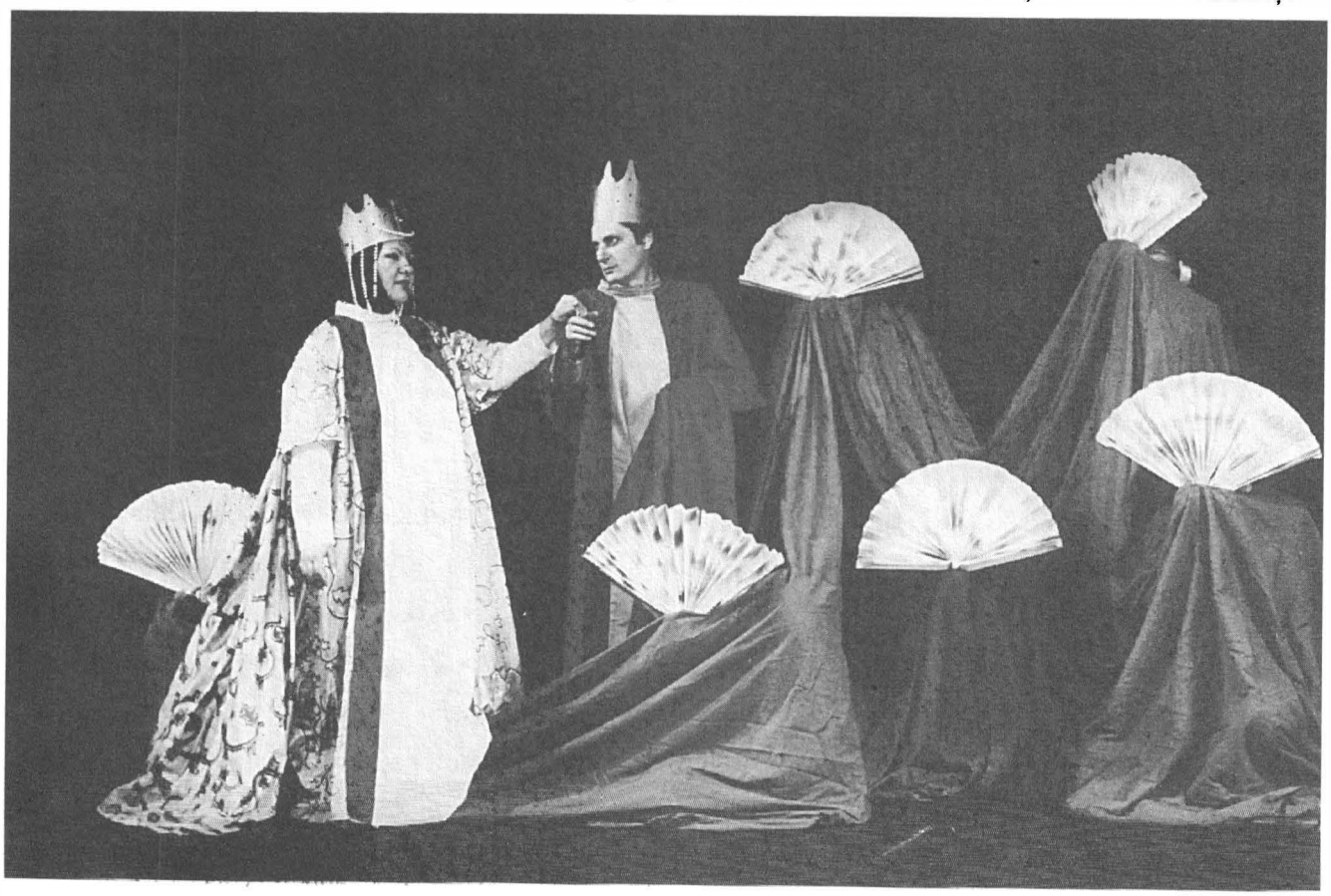
Dorința de a inova, căutarea artistică și depășirea propriului statut sunt coordonatele evidente ce motivează debutul în regie al lui Viorel Vârlan. În *Păcală*, dulceața graiului local, participarea directă a micilor spectatori la desfășurarea acțiunii, umorul popular tipic personajului principal conferă acestei prime reușite a talentatului

actor prospețime și savoare. Un ajutor important l-a constituit și scenografia lui Constantin Brehnescu. Tot de maestrul ieșean amintește și ritmul alert al interpretării. Ca și în *De ziua lui Pinocchio* (dramatizarea, scenografia și regia Constantin Brehnescu), Liliana Mavriș se detașează de partenerii de scenă prin excelentele calități vocale și de mânuire, înclinația spre improvizație și știința de a-și cuceri publicul.

Tot teatrul popular, mai precis bogăția și farmecul folclorului românesc l-a inspirat și pe Bogdan Ulmu la crearea unei *Crăiese fără cusur*. Bogăția de informații pe care autorul acestei reprezentații (scenariul, regia, scenografia) dorește să le transmită pornind de la textul lui George Călinescu impregnează spectacolul cu un aer eclectic, publicul putându-se rătăci cu ușurință în acest labirint de obiceiuri și repere din cultura noastră tradițională. Opțiunea repertorială transpusă scenic cu un umor fin și intelectual i-a adus lui Bogdan Ulmu un Premiu Special al Juriului la Festivalul „Gulliver" de la Galați în 1998.

Căutările și realizările „Luceafărului" demonstrează că, la Iași, teatrul nu se predă. Mai mult, Mircea Radu Iacoban a „patronat" și prima încercare de spargere a monopolului deținut de Teatrul Național de Televiziune, realizând în colaborare cu studioul TV „Europa Nova" un teleplay, o variantă filmată a piesei sale *Cercul* (literatură „de sertar" nominalizată în selecția finală a concursului pentru „Cea mai bună piesă românească a anului 1999" inițiat de UNITER).

Carmen Vîrgă și **Adrian Zuriloski** în ***TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE***



Fără să se teamă că o sărbatorire cu foarte puține surle și trâmbițe ar putea părea modestă, Teatrul „Luceafărul" din Iași a aniversat o jumătate de secol de activitate „în familie". 50 de ani de când artiștii-păpușari din Iași și publicul lor s-au întâlnit pentru prima dată și-au hotărât să nu se mai despartă. O promisiune pe care, în ciuda piedicilor, fiecare încearcă să o țină.

50 de ani de bucurii și deziluzii, de veselie și durere, de lacrimi și surâs a căror poveste a fost scrisă pentru noi toți de Oltița Cântec. An după an, spectacol după spectacol, actori, regizori, scenografi, muzicieni, coregrafi, dramaturgi... Fiecare întâmplare și fiecare om se regăsesc între copertele pe care penița inspirată a lui Dan Hatmanu a scris titlul ales de autoare – *Luceafărul – o istorie evenimențială*. O carte dedicată tuturor celor care au știut să-și asume propria vocație și care au crezut cu tărie că visul e viață.

Când un teatru se uită în oglindă

Răsfoind monografia *Luceafărul 50 – o istorie evenimențială*, scrisă de Oltița Cântec cu prilejul aniversării teatrului de păpuși ieșean, prima imagine ce mi-a venit în minte a fost că acest volum e ca o oglindă în care apare clară și netulburată imaginea unui teatru cu o istorie obișnuită. Citind-o apoi, mi-am dat seama că este mult mai mult decât atât, și anume un fel de puzzle uriaș, alcătuit cu îndemânare din fragmente de amintiri, de sentimente, de gânduri ale oamenilor care au jucat un rol important în istoria Teatrului „Luceafărul", oamenii care *sunt* istoria vie a acestui teatru. Printre ei se numără Elena Brehnescu, Simona și Ion Agachi, Constantin Brehnescu, Nicolae Brehnescu, Virgil Străistaru, Camelia Poenaru, Constantin Amuntencei și mulți alții.

Fără patetisme sau nelimitat „entuziasm evocator", autoarea alege programatic o abordare evenimențială, mongrafia propunându-și să treacă în revistă momentele importante ce au determinat creșterea permanentă a acestei instituții și să-i amintească pe oamenii care i-au schimbat destinul.

De la actul de înființare al „Luceafărului" (care pe atunci nu se numea așa) semnat de soții Ligetti, trecând prin anii de directorat ai lui Manole Al. Foca (ctitorul Teatrului de Păpuși din Iași), ai Marietei Dumitriu-Mihalache, ai Nataliei Dănăilă și până la conducerile postrevoluționare, cea a lui Nichita Danilov și mai târziu a lui Mircea Radu Iacoban (care conduce teatrul și azi), monografia reface un traseu de cinci decenii prin interviuri, comentarii, fragmente din cronici și ilustrații. Volumul – având 138 de pagini și o ținută grafică demnă de reținut datorată lui Dan Ursachi – conține foarte utile anexe, necesare instrumente de lucru: repertoriul teatrului, premiile obținute, turneele în străinătate, personalul artistic, o scurtă istorie în date și evenimente. Excelentă mi s-a părut și ideea includerii unor versiuni prescurtate ale monografiei în limba engleză și franceză, ceea ce face posibilă circulația acestor informații și în afara granițelor.

Cristina MODREANU

SIBIU

Gabriela PANȚEL CENUȘER

Și păpușile trăiesc

O aniversare înseamnă mai mult decât o cifră. Zece, douăzeci și cinci, cincizeci de ani de existență ascund – dincolo de bucuria amintirilor și a revederilor, sute de spectacole – sute de păpuși. În cazul Teatrului pentru copii și tineret „Gong" din Sibiu, putem vorbi de peste patru sute de premiere oferite spectatorilor, în cei cincizeci de ani de când s-a înființat.

Monografia instituției, realizată, pentru acest eveniment care s-a produs în urmă cu aproximativ o jumătate de an, de către Nicolae Rodean, ne dezvăluie o lume pe care o cunoșteam, căci am crescut în, și împreună cu ea, dar pe care, abia acum, revăzând titluri, actori și păpuși o conștientizăm și o valorizăm cum se cuvine. Desigur, un teatru servește în primul rând nevoile culturale și spirituale ale comunității, însă, atunci când se produce câte un spectacol de excepție, este păcat să se piardă atât de repede în anonimat. Între *Căsuța din câmpie*, de S. Marșak, reprezentată în 20 februarie 1949, și *Pinocchio*, spectacol ce încheie stagiunea 1999–2000, și-au derulat existența, mai lungă sau mai scurtă, cele patru sute de spectacole care au rămas doar în amintirea publicului, a micilor spectatori. Numai că micii spectatori de atunci au acum tâmplele albe.

Deschiderea oficială, într-un sediu propriu, avea să se petreacă la sfârșitul anului 1949, printr-un act care, citit astăzi, nu mai are nimic din aerul protocolar inițial, ci, dimpotrivă, trezește nostalgii și zâmbete condescendente: „Astăzi, miercuri 21 decembrie 1949, ora 5 după-amiază, are loc festivitatea deschiderii Teatrului de Păpuși «Licurici», care funcționează începând cu această stagiune ca o secție a Teatrului de Stat Sibiu. Se va prezenta piesa *Țăndărică și coșarul* de autorul ceh Valdim. Reprezentația va avea loc în noul local al Teatrului de păpuși, instalat la etajul cinematografului Victoria care a fost pus la dispoziția acestui teatru și amenajat în cinstea zilei de 21 decembrie (ziua de naștere a lui I.V. Stalin – n.n.)".

De-a lungul timpului, secția română și cea germană au coexistat prietenește, într-un spațiu destul de mic, completându-se și ajutându-se reciproc. În prezent, multe spectacole sunt pregătite pentru a fi jucate la ambele secții.

Trecând de la *Casa Pisicii* la *Năzdrăvăniile lui Păcală* și de la *Elefănțelul curios* la *Regele cocoșat*, Teatrul „Licurici", devenit, între timp, „Gong" și-a diversificat modalitatea de expresie și categoria de spectatori cărora li se adresează. Numeroasele succese în domeniul teatrului de animație, precum și

pentru copii şi tineret, au avut drept urmare participarea trupei la festivaluri în Elveţia, Franţa, Grecia, Portugalia, Bulgaria, Belgia, Italia etc., fără a mai vorbi de cele autohtone.

Este de amintit, în acest context, organizarea de către Teatrul „Gong", începând cu anul 1995, a Festivalului Internaţional de artă neconvenţională „La Strada", pe care directoarea Mihaela Grigoraş îl doreşte să fie „o manifestare artistică directă, cât mai diversificată şi cât mai apropiată de public".

Un spectacol de excepţie al stagiunii, *Năluciri*, creat de regizorul şi actorul Dan Hândoreanu pentru publicul tânăr şi adult, se află printre acele reprezentaţii despre a căror existenţă mult prea efemeră semnalam mai sus.

Conceput ca o serie de „jocuri pantomimice", el se află la graniţa dintre pantomimă şi teatru nonverbal, căci autorii sunt protagoniştii unor acţiuni pe care le sugerează fără a apela la costumul şi gestica pantomimei clasice. Aşteptarea, plictiseala, rutina relaţiei conjugale, aspiraţiile, singurătatea şi moartea sunt tot atâtea teme pe care le regăsim într-un registru major al trăirilor personale.

Cu mijloace puţine, într-un decor „sărac", se naşte treptat universul trăirilor noastre însufleţite cu multă sensibilitate, mobilitate şi talent de patru actori – Daniela Necşulescu, Angela Paskuy, Jenö Major şi Dan Hândoreanu – care promit un viitor remarcabil atât pentru devenirea lor profesională, cât şi pentru destinul teatrului „Gong".

CLUJ

Roxana CROITORU

Tot 50 de ani

Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca – *DOUĂ ÎMPĂRĂTESE* de V. Sinachevici. Regia: Rudolf Moca. Distribuţia: Dana Bonţidean, Camelia Constantin, Ramona Atănăsoaie, Angelica Lupeanu, George Borza, Liviu Matei, Virgil Vesa, Lucian Mera, Călin Mureşan. Data premierei: 27 aprilie 2000.

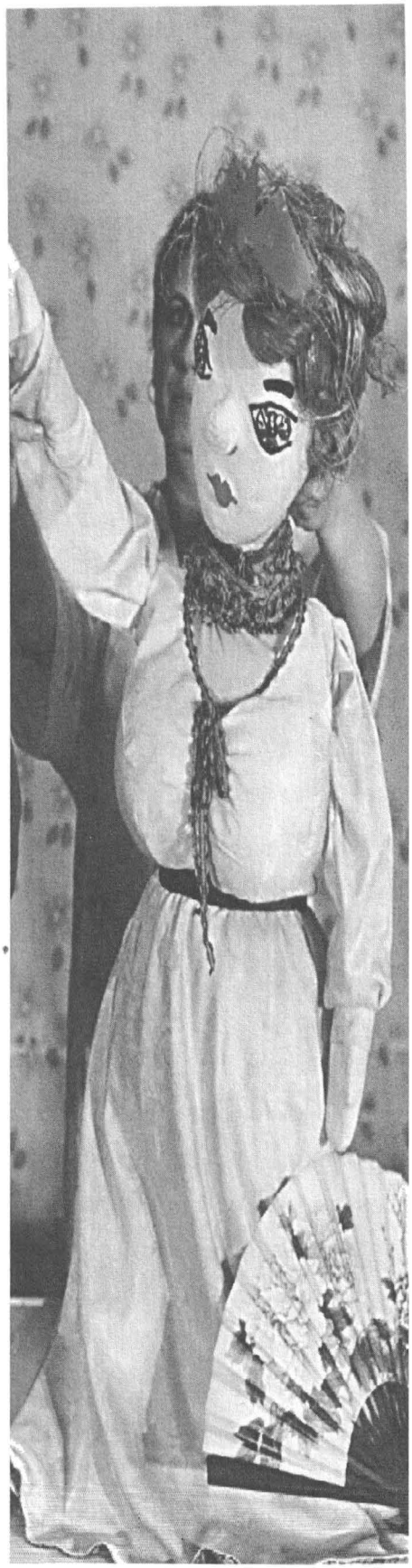
Anul 2000 reprezintă şi pentru Teatrul de Păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca un an jubiliar, 50 de ani de la înfiinţare.

Primul spectacol în acest an: *Două Împărătese* de V. Sinachevici, în viziunea autorului-regizor Rudolf Moca, invitat de la Târgu Mureş.

Cele *Două Împărătese* păstrează subiectul clasic al basmului: lupta Binelui cu Răul, de astă dată cu o dedublare a personalităţii. Înscenarea regizorului (care semnează şi scenografia şi ilustraţia muzicală) se axează nu numai pe talentul de mânuitori ai păpuşarilor, ci şi pe posibilităţile lor interpretative, de actori. Micii spectatori sunt chemaţi să accepte convenţia, regizorul mizând pe puterea de abstractizare şi fantezie

a copilului. Şi într-adevăr, într-un decor convenţional, aş spune chiar sărac, scena liberă, în mijloc doar un practicabil, trei trepte cu un cadru ce poate sugera intrarea în palat, în atelierul cizmarului, sau treptele, chiar parcul, ca loc de întâlnire, sunt acceptate de spectatori. Şi firul basmului îi cucereşte: jocul dublu al păpuşarilor, la vedere, ca mânuitori, şi ca interpreţi. Toate până la un punct. Până la apariţia celor două personaje – *Maşa* şi *Soldatul* – care declanşează conflictul piesei. Cei doi interpreţi-actori, fără păpuşi, liantul şi mobilul poveştii nu ajung la înţelegerea celor mici. Povestea lor de dragoste şi modul în care reuşesc să rezolve conflictul, chiar dacă e în spiritul rusesc al piesei, interpretat cu vervă şi umor, rămâne paralel cu restul acţiunii. În aceleaşi momente, ale *Maşei* şi *Soldatului*, de dragul hazului, elemente de decor sunt sugerate prin panouri pe care stă scris ce reprezintă. Probabil că astfel de rezolvări pot avea rezonanţă la copiii de şcoală, dar pentru cei de grădiniţă e fără ecou.

Reuşita lui Rudolf Moca constă în felul în care a ştiut, totuşi, să trezească disponibilităţile ludice ale trupei, în două distribuţii aflate în competiţie şi emulaţie. Un frumos cadou pentru micii spectatori clujeni care, prin consecvenţa şi bucuria cu care vin la teatrul de păpuşi, merită o sală a lor, ce se lasă de prea mult timp aşteptată.



Roxana CROITORU

Alternative la Sibiu

Ajuns la cea de-a VII-a ediție, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu în stilul său unic și cu mijloacele sale speciale, încearcă să traseze coordonate comunității culturale de început-sfârșit de mileniu.

Condus cu ingeniozitate și organizat riguros de directorul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, Constantin Chiriac, festivalul a beneficiat de importanți parteneri din țară și străinătate: Ministerul Culturii, UNITER, European Cultural Foundation, Pro Helvetia, Eurotin, Ministerul Educației Naționale, Universitatea Lucian Blaga – Sibiu, Consiliul Județean Sibiu și Teatrul „Radu Stanca" – Sibiu și de susținerea financiară a unor sponsori de prestigiu, dintre care Coca-Cola – sponsor principal.

Structurat în opt secțiuni: 1. Mari spectacole, 2. Întâlnirea școlilor de teatru din lume, 3. Teatru în spații nonconvenționale și în cetăți, 4. Teatru experimental, 5. Spectacole lectură și Teatru radiofonic, 6. Teatru-Dans, 7. Ateliere internaționale, 8. Secțiunea Off, la care s-au adăugat o serie de manifestări în paralel: bursa de spectacole, congresul Rețelei Eur Am Bourse, Întâlnirea Est–Vest a producătorilor și directorilor de festivaluri din lumea întreagă și Întâlnirea Publicațiilor de Artele Spectacolului. Tema festivalului din acest an: Alternative și mottoul: Alternativa unei culturi e cultura.

Reunind participanți din peste 50 de țări și peste 100 de evenimente într-un dialog viu al artelor: teatru, literatură, fotografie, coregrafie, pantomimă, muzică, festivalul îți dă sentimentul că faci parte dintr-o comunitate magică, comunitatea cunoașterii prin spectacol. Ca unul ce am urmărit doar primele zile ale festivalului, mă voi opri pe lângă spectacole la două aspecte ce mi se par majore într-un festival internațional de teatru: conferințele de presă și spectacolele-lectură.

În deschidere, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași cu *Roberto Zucco* de Bernard Maria Koltes, în regia lui Alexander Hausvater. O poveste adevărată și de tristă frumusețe despre individul debusolat ce încearcă să-și regăsească identitatea într-o lume ostilă. Un spectacol modern pe muzica trupei rock Destine susținut cu aplomb de actorii ieșeni.

O experiență inedită: mitul *Argonauților*, spectacol multinațional ce a reunit tineri din șapte țări în spațiul castelului Cisnădioara, într-un dialog al speranței între culturi diferite, pentru o lume armonioasă întru cunoașterea de sine și a celuilalt.

În fiecare an, una din atracțiile festivalului o reprezintă spectacolele de stradă. Am citit uimirea și interesul spectatorilor pentru cele trei grupuri statuare vii de pe strada principală: *Romeo* și *Julieta*, *Colombina* și *Arlechino*, *Șeherezada* și *Harun Al Rașid* prezente în fiecare zi pe stradă și interpretate de tineri actori ai teatrului sibian „Radu Stanca" în regia lui Mihai Ranin. O inițiativă a companiei Coca-Cola de a incita curiozitatea publicului pentru spectacol prin diverse modalități.

Teatrul „l'Ull" din Spania ne-a cucerit două seri la rând, în Piața Mare, cu *Foc i Canya* și *La Balada de les Besties*. Pe muzică de percuție, pe picioroange, în costume colorate și focuri de artificii, interpreții au încercat să ne facă părtași unui gen de spectacol în care încă nu știm să ne integrăm. Revelația spectacolului teatral a fost *Flamenco* al trupei „Flamenco Danza Española" desfășurat în curtea interioară a Muzeului Bruckental. Andreas Maria Germek–chitară, Jose Parrondo–voce și Bellen Cabanes–dansatoare, solo sau armonizați într-un tulburător ritm ce vine din tradiția Spaniei, ne-au făcut să simțim și să trăim tulburătoarea poveste a flamencoului.

Compania londoneză de teatru „Hoipolloi" ne-a oferit o comedie spumoasă, *Trăind cu Victor*, în care gagurile și ridicolul situațiilor au smuls hohote de râs publicului tânăr.

Spectacolele de teatru-dans se bucură tot mai mult de un deosebit interes din partea publicului și a specialiștilor. Compania de dans croată „Mark Boldin" a fost prezentă cu *Live Battles*, un spectacol alcătuit din trei coregrafii: Combattimento, Vita Nova, No Exit. Cei trei interpreți au înlocuit cuvântul prin mișcare. O mișcare de-o plasticitate și acuratețe care, pe lângă plăcerea estetică, a transmis clar sensul celor trei povești.

Teatrul de Balet Oleg Danovski cu *Mozartissimo*, creație coregrafică a lui Gigi Căciuleanu, creație ce-l reprezintă, e o pledoarie pentru Artă prin dimensiunea teatral-coregrafică a spiritului mozartian. Prin expresie corporală modernă, grefată pe știința dansului clasic, balerinii constănțeni ne-au purtat preț de o oră într-un joc existențial al mereu acelorași tragicomedii umane pe muzica lui Mozart.

Inițiativa particulară a fost prezentă prin spectacolele Teatrului Act: *Cum se face adaptare* după Roberto Mazucco, *Caleidoscop* – un spectacol de Miriam Răducanu și *O zi de vară* de Slavomir Mrożek. Toate cele trei spectacole merită o analiză atentă care nu-și are locul aici. Voi aminti doar pe cel al tinerei regizoare Teodora Herghelegiu, care a cucerit publicul prin umor, inteligență, talent, fantezie, simplitate, într-un cuvânt, har. Un spectacol al tinerilor pentru toată lumea. Ediția 2000 a Festivalului nu putea fi fără spectacolul UNITER *Trecut-au anii*...O seară de vrajă în interpretarea rafinată, sobră și sensibilă a Valeriei Seciu, a lui Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, în acordurile clarinetistului Aurelian Octav Popa, din lirica eminesciană.

Muzica a fost și ea prezentă în spectacolul de noapte al companiei canadiene „Grand Dérangement" în curtea interioară a Casei de Cultură a Studenților. Trei instrumentiști și trei dansatoare au fascinat publicul în ritmuri îndrăcite, ținîntuindu-ne în noapte pe o vreme deloc încurajatoare.

Extrem de utile în Festival au fost conferințele de presă de fiecare zi, adică posibilitatea de a intra în dialog cu mari personalități, regizori, coregrafi, scenografi, manageri culturali, dramaturgi, de a-ți confirma sau infirma păreri, de a descoperi esențialul. Principiul după care a fost creat un spectacol a încununat bucuria de spectator avizat care cu o seară înainte a vibrat la împlinirea unui acord major.

La aceste conferinţe de presă am aflat, de pildă, că Gigi Căciuleanu, celebrul coregraf de origine română, îşi defineşte spectacolele *teatru coregrafic* şi nu teatru-dans. El se exprimă teatral prin limbaj coregrafic şi lucrează numai cu actori coregrafi, actorii nefiindu-i de ajuns, nu sunt instrumentul potrivit. Refuză, în aceeaşi măsură, în dans dogmatismul clasic şi modern. Pentru Gigi Căciuleanu dansul e viaţa, e un fluid prin care se exprimă.

Regizorul Alexander Hausvater, prezent în deschiderea festivalului cu spectacolul *Roberto Zucco* de Bernard Maria Koltes, cu fiecare spectacol pe care-l montează se aruncă într-o experianţă necunoscută, necunoscutul e necesar – spune el – e partea cea mai profundă a omului care reacţionează fără a face apel la logică. Sau jocul, jocul teatral în secolul ce vine, trebuie redefinit nu prin ilustraţie, ci prin emoţie.

Tot la aceste conferinţe de presă am avut şansa de a-l întâlni pe Silviu Purcărete, acest mit al regiei româneşti care s-a lăsat greu provocat. Am aflat totuşi că şi domnia-sa se îndreaptă spre formele de frontieră, că şansa o dă diversitatea şi în perspectivă apropiată va monta probabil spectacole de operă.

Numeroase întrebări a suscitat coproducţia internaţională *Argonauţii,* reprezentată în cadrul atât de special al cetăţii Cisnădioara. Regizorul Pedro Alvarez-Ossorio, realizator al acestui proiect teatral (şi nu spectacol), cu interpreţi din şapte ţări mediteraneene, a subliniat importanţa experienţei de viaţă împreună. După părerea lui, atitudinea interioară e universală, fapt pentru care actorii au reuşit să se înţeleagă şi să transmită emoţia reprezentaţiei, fiecare vorbind în limba sa. Emoţia, imaginea comunicau mai mult şi erau mai importante decât cuvântul.

O altă secţiune deosebit de importantă – ce a dobândit continuitate şi confirmă una dintre caracteristicile Festivalului, aceea de a promova piese, tinere talente – au reprezentat-o şi în acest an Spectacolele-lectură. Iniţiată de regretaţii: criticul Valentin Silvestru şi profesorul american Keneth Campbell, Spectacolele-lectură s-au bucurat şi la această ediţie de competenta îndrumare a omului de teatru american, regizor şi profesor, Bev Appleton (demn continuator al lui Keneth Campbell) şi de susţinerea tinerilor reprezentanţi ai Secţiei Române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru. Prilej de a cunoaşte texte contemporane din dramaturgia românească şi străină interpretate cu vervă de studenţii sibieni îndrumaţi de profesorul Virgil Flonda şi de studenţii de la Virginia Commonwealth University.

Personalitatea scriitorului Mircea Ivănescu a fost prezentă prin Caietele Festivalului, caiete ce ilustrează, ca în fiecare an, tema centrală a Festivalului Alternative şi prin majoritatea traducerilor domniei-sale, a pieselor lecturate. Volumul de piese editat cuprinde texte reprezentative ale tinerilor dramaturgi străini şi români, piese ce sperăm să-şi găsească confirmarea pe scenă. Sigur, conferinţele de presă, spectacolele-lectură, ce se pierd uşor în umbra spectacolelor propriu-zise, au însemnat mult mai mult decât am consemnat aici în câteva cuvinte. Ele confirmă şi propagă personalitatea acestui festival, care a reuşit să trezească interesul oamenilor de teatru din Europa până în America şi Japonia şi are şansa de a se impune ca un eveniment teatral international.

Carmen STANCIU

Epicentru: Ion Creangă

În ultimul deceniu dorința legitimă a românilor de a construi un sistem social modern, guvernat de principiile economiei de piață, cu alte cuvinte, o societate de consum, a zdruncinat din temelii arta, cultura în general.

Diferitele modele importate pentru „eficientizarea" acestui domeniu, fie ele anglo-americane ori franco-europene, au amplificat starea de debusolare în rândurile creatorilor și ale receptorilor deopotrivă. În lipsa unei bine-gândite strategii la nivel național, nici revirimentul prognozat de adepți, dar nici colapsul propovăduit de oponenți nu s-au adeverit. Cu mici excepții sau izbucniri, cultura și, mai ales, artele spectacolului se mențin undeva pe linia de plutire.

Idealiști sau prozaici – gurile rele îi cataloghează pe primii drept „fraieri", iar pe ceilalți drept „înțelepți" – directorii de teatre fie se zbat ca peștele pe uscat, străduindu-se să obțină banii necesari instituției cu prețul unor umilințe de neimaginat, fie se mulțumesc să încropească „ceva" din ceea ce au prin teatru și să aștepte vremuri mai bune.

Din prima categorie – destul de puțin numeroasă, evident – face parte și Calistrat Costin, directorul Teatrului de Animație din Bacău. Artist multilateral și sensibil, el a realizat demult că, îndepărtându-ne de o artă a „lucrurilor", ne-am trezit, pe negândite, într-o artă a „experiențelor". Și în nici o altă formă de spectacol nu este mai evidentă această translație a valorilor ca în teatrul de animație. Trecerea de la obiectul neînsuflețit la experiențele personajelor ce capătă viață în aceeași clipă în care le privim, rezervorul imens de fantezie ascuns în deslușirea multiplă a unor semne vizuale proprii acestui gen, furnizează continuu metafore semnificative, cu ajutorul cărora trăiesc și se înțeleg oamenii, un fel de „sistem de orientare" al societății.

Mai greu de înfăptuit de-a lungul unei stagiuni, fie ea oricât de reușită, climatul necesar evoluției oricărei arte, ba chiar schimbării sau distrugerii ei, este mult mai ușor de obținut într-un festival. Printre manifestările din România la care creatorii acestei arte se întâlnesc și dialoghează, Festivalul Teatrelor de Păpuși, Marionete și Animație „Ion Creangă", organizat de Teatrul „Vasile Alecsandri" din Bacău, își propune o finalitate mai aparte. Înființat în urmă cu 26 de ani de regizorul Petru Valter și scenograful Valentin Prisăcaru din dorința de a iniția o confruntare creatoare între teatrele pentru copii – azi, la cea de-a șasea ediție, organizatorii își doresc o lărgire a tematicii din trecut – valorificarea operei lui Ion Creangă prin mijloacele specifice teatrului de păpuși. Ei au adresat o invitație tuturor creatorilor din domeniu (regizori artistici, scenografi, compozitori, scriitori, interpreți și teoreticieni) să contribuie

la stimularea căutărilor moderne şi novatoare în arta spectacolelor de păpuşi, marionete, animaţie şi pantomimă. Cu două condiţii; sunt acceptate doar producţii din ultimele două stagiuni şi care nu au fost premiate la alte festivaluri.

Din cele 11 teatre prezente la Bacău, cinci au ales să prezinte spectacole pe texte de Ion Creangă. Astfel, am putut urmări: trei variante la *Harap-Alb* (Teatrul de Animaţie din Bacău, Teatrul „Ciufulici" din Ploieşti şi Teatrul „Colibri" din Craiova); *Stan Păţitu'* (Teatrul „Puck" din Cluj-Napoca); *Ivan Turbincă* (Teatrul „Aşchiuţă" din Piteşti). Gazdele au prezentat chiar în deschidere o versiune intitulată *Aventurile lui Harap-Alb* (scenariul şi regia: Ion Puiu Stoicescu, scenografia: Eugen Stoian). Fără să demoleze structura dramatică, regizorul şi-a dorit să transforme povestea lui Creangă într-o comedie cu accente satirice, pe înţelesul tuturor, considerând că avem de-a face cu „un basm care totuşi nu e chiar... basm". Rezultatul a fost un spectacol agreabil, care oferă copiilor o rampă spre visare şi adulţilor ocazia de a se amuza de „poantele" în care textul abundă şi de aluziile la personaje „celebre" din contemporaneitate. Foarte diferit, *Harap-Alb*-ul Teatrului din Craiova (regia: Liviu Steciuc) a mizat pe calităţile interpretative ale trupei şi pe scenografia inspirată a lui Eustaţiu Gregorian. Harul şi talentul de excepţie al acestui creator de iluzii izbucneşte sugestiv în păpuşile în păpuşile compuse ce apar în scena întâlnirii dintre *Harap-Alb* şi tovarăşii săi – *Setilă*, *Gerilă*, *Flămânzilă*, *Păsări-Lăţi-Lungilă* şi *Ochilă*. Pentru cea de-a treia versiune a poveştii lui *Harap-Alb*, Teatrul „Ciufulici" din Ploieşti ar fi trebuit descalificat. Oricum, s-a descalificat singur, căci rar mi-a fost dat să văd un spectacol mai prăfuit, dezlânat şi plictisitor.

Buna formă a trupei clujene a fost evidenţiată de *Stan Păţitu'*, o altă dramatizare după Ion Creangă. Este, probabil, cel mai bun spectacol realizat până acum de Bogdan Ulmu. Împreună cu Epaminonda Tiotiu (scenografia), el a reuşit o transpunere scenică excelentă, cu multiple planuri de receptare a poveştii lui *Stan* şi *Chirică*. Într-o suită de „tablouri" în stil naiv, actorii din Cluj joacă, dansează, cântă, trec de la un personaj la altul, re-creând pentru spectatori, într-o ogradă, o întreagă lume.

Teatrul „Aşchiuţă" din Piteşti a încheiat seria Creangă cu *Ivan Turbincă*, un scenariu muzical de Nicolae Bănică, în regia aceluiaşi, care a interpretat şi rolul titular. Mult mai aproape de *musical* decât de teatrul de păpuşi – singurele elemente de animaţie folosite au fost câteva măşti – spectacolul nu prea şi-a justificat prezenţa în program. Dar publicul s-a distrat copios şi a aplaudat enorma cheltuială de energie fizică şi dăruirea cu care trupa l-a secondat pe directorul Bănică, aflat, la peste 60 de ani, într-o formă de zile mari. *Păcală* (regia Viorel Vârlan), spectacolul Teatrului „Luceafărul" din Iaşi şi *Poveşti trăsnite pe scări sucite* (regia Liviu Steciuc), realizat de Teatrul „Arlechino" din Braşov, au reuşit să-i farmece pe micii spectatori. La primul au aplaudat mustosul graiului moldovenesc şi pofta de joc a actorilor, la cel de-al doilea, fantezia cu care au fost realizate păpuşile şi mulţimea de întrebuinţări pe care le poate

căpăta, în mâinile unor artişti dăruiţi, obiectele cotidiene.

Despre *Degeţicai* (Teatrul „Gong" din Sibiu, regia Monica Baldea) şi *Făt-Frumos din lacrimă* (Teatrul „Guliver" din Galaţi, regia Stelian Stancu) cele câteva cuvinte care ar fi de spus n-ar face cinste nici teatrului şi nici realizatori...

În ciuda interzicerii impuse de deţinătorii drepturilor de autor de a monta, în orice formulă scenică, *Micul prinţ* a lui Antoine de Saint-Exupery, Diana Boboc şi-a asumat riscul de a propune Teatrului pentru Copii şi Tineret „Merlin" din Timişoara un spectacol ce porneşte de la acest text, intitulat *Desenează-mi o oiţă*. Deşi marioneta ce-l întruchipa pe *Micul Prinţ* nu s-a bucurat de prea multă dragoste din partea celei care o mânuia, mesajul de iubire şi candoare a ajuns la public graţie experimentatului actor Horia Ionescu (*Pilotul*) şi sinuoaselor mişcări de dans ale lui Ruslan Rotaru.

Într-un număr din anul trecut al revistei noastre scriam despre valoarea de excepţie a trupei de actori-mânuitori a Teatrului „Vasilache" din Botoşani. La Bacău, am avut marea bucurie de a revedea această echipă într-un spectacol excepţional, realizat de Valentin Dobrescu – *Asmodée* sau *Diavolul şchiop*. Inteligent construit, de un umor ce gliseză cu graţie pe muchia dintre agonie şi extaz, mânuit absolut impecabil de fiecare artist, montarea a primit pe merit, Marele Premiu al Festivalului.

Cristina MODREANU

Bardo Blues

Festivalul de Teatru de la Piatra-Neamț – 2000 s-a deschis cu cea mai recentă premieră a Teatrului Tineretului, gazda evenimentului. Spectacolul *Bardo Blues* i-a dat regizoarei Theodora Herghelegiu prilejul de a se lua din nou la trântă cu un text contemporan, de data aceasta scris nu de ea însăși, ci de Liviu Uleia, un personaj, zice-se, spectaculos (cum spune chiar regizoarea în caietul-program al festivalului). Tot ea – cea mai prolifică din generația sa – alege o formulă spectacologică mixtă, combinând teatrul cu filmul, însă într-o proporție frustrantă. Doar prezentarea actorilor și ieșirea lor la aplauzele din final sunt figurate pe peliculă, ideea foarte bună – în stilul caracteristic de-acum al regizoarei, care dovedește în spectacolele ei un fin simț al umorului – rămâne un simplu truc în lipsa ancorării ei în „corpul" spectacolului. Care corp se arată destul de colțuros între aceste coperte tentante, imaginate de autoare. Scrierea lui Liviu Uleia, despre care nu știu în ce măsură a fost transformată, deși nu lipsită de valențe dramatice și poetice, rămâne destul de confuză, în ciuda decupajului clar operat de regizoare. Trei spații sunt simetric delimitate pe scenă (scenografia Florin Botea): unul în care doi indivizi având ceva legături cu teatrul (de ce, cum și în ce scop nu aflăm) încearcă să-l ucidă pe un al treilea ce nu se lasă ucis; al doilea, unde un regizor se dă de ceasul morții repetând aceeași scenă în care doi deținuți ar trebui să se bată pe viață și pe moarte; iar cel de-al treilea imaginează un magazin a cărui proprietară primește vizita prietenelor ei care din invidie, gelozie și plictiseală cronicizată vor încerca să o ucidă. Acțiunile se desfășoară simultan, cu focus alternativ pe fiecare dintre ele: trei lupte pentru supraviețuire desfășurate în paralel, în ritm când lent, când accelerat, ca într-o sisifică încercare de a despărți limpede viața de moarte, exemplificare a unei maxime întoarsă pe dos: „Omul cât moare învață" (subtilul spectacolului). De fapt, poate nici nu contează foarte mult de unde vin și încotro se îndreaptă personajele (aceasta fiind partea neclară a textului lui Liviu Uleia – poate voit?), contează felul în care ele reacționează – fie intrând în panică, fie cu încăpățânare, detașare sau indiferență – în momentul în care asupra lor coboară lupa neiertătoare prin care spectatorii pot urmări sinusoidala deplasare spre o moarte de care nu vor putea scăpa. De altfel, ca noi toți.

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – *Bardo Blues* de Liviu Uleia. Regia: Theodora Herghelegiu. Scenografia: Florin Botea. Coregrafia: Ioana Popovici. Ilustrația muzicală: Viorel Florean. Cu: Dan Grigoraș, Daniel Beșleagă, Bogdan Talașman, Victor Giurescu, Constantin Lupescu, Paul Chirilă, Olimpia Mihai, Gabriela Crișu și Clara Flores. Data premierei: 22 mai 2000.

Bogdan Talaşman, Dan Grigoraş şi Daniel Beşleagă

Fun

E o realitate că, într-o lume în derivă, adolescenții găsesc metode din ce în ce mai abracadabrante de a atrage atenția asupra lor. Se poate ucide *for fun* (de plăcere) în această lume pe punctul de a trece într-un alt mileniu și dacă asta se întâmplă *in real life*, atunci de ce să nu urce subiectul (și subiecții) pe scenă? Extrem de discutat în termeni morali, spectacolului realizat de Vlad Massaci la Theater der Jungen Welt din Leipzig, Germania, cu piesa lui James Bosley, *Fun*, nu i se poate reproșa nimic din punct de vedere al înfățișării scenice. Sigur, subiectul piesei e mai mult decât șocant – două adolescente care se cunosc de numai câteva ore ucid cu sânge rece o bătrână necunoscută „ca să se distreze". Urmează o anchetă care scoate la iveală un *back-ground* extrem de încărcat, transformându-le pe fete din călăi în victime – amândouă au fost abuzate sexual, una de tată, cealaltă de fratele ei, lipsite de dragoste și atenție, măcinate, încă din momentul în care au deschis ochii asupra lumii, de sentimentul inutilității prezenței lor aici. Dat fiind că textul e inspirat dintr-un fapt real, regizorul a găsit o modalitate de a mări impactul la public (la un public tânăr, pentru că teatrul în care a fost montat spectacolul este ceea ce s-ar numi la noi un „teatru pentru copii și tineret") prin plasarea acțiunii într-un spațiu restrâns, despărțit în două de un practicabil ce ține loc și de autostradă (locul unde se cunosc cele două fete și fac autostopul împreună), dar și de pat (unde adolescentele își dau seama pentru prima dată ce înseamnă să ai lângă tine o persoană care te ascultă și te înțelege). De o parte și de alta a practicabilului se află birourile în care fetele sunt anchetate separat, ancheta fiind întreruptă de *flash*-urile ce reconstruiesc încet-încet întâmplările care au culminat cu crima. Massaci apelează la inserturi filmate și la muzică modernă, pe gustul generației vizate, ambele procedee fiind menite, alături de interpretarea sinceră și directă a tinerelor actrițe, să țină trează atenția publicului, dar și să dea întregului dinamismul necesar. „Este o piesă cu teză!" s-a spus. Și ce e rău în asta? Oare să fie mai utile poveștile siropoase, atemporale, servite publicului tânăr de la noi în forme vechi, ponosite, lipsite de strălucire și inteligență? Mi se pare justă în montarea lui Massaci lumina romantică, iertătoare, în care sunt puse „eroinele" care devin astfel pozitive – n-ar fi folosit la nimic o eventuală incriminare a lor în fața celor din aceeași generație cu ele, aceasta fiind, se știe, o „tehnică" ce nu poate funcționa la această vârstă, când revolta e o stare de spirit. Sigur că devine foarte fragil echilibrul între ce e bine și ce e rău când fetele apar ca două suflete tinere încercând să evadeze dintr-o lume închistată, dintr-o „normalitate" veștedă, tradusă prin apatie, blazare, lipsă de viață. Ele sunt mai presus – ni se dă de înțeles – pentru că vor altceva, mai mult, dacă nu chiar totul de la viață, totul în materie de senzații tari, de șocuri, de frisoane provocatoare de emoții extreme. Personajele secundare (anchetatorii) care ar fi trebuit să țină sus „steagul normalității", sau măcar al maturității ajunse la un liman, sunt mult mai puțin convingătoare,

așa că devine neclar – prin urmare periculos – pentru un tânăr a cărui conștiință este încă în curs de limpezire dacă acțiunile celor două fete sunt sau nu de condamnat. Un lucru e sigur, cei mai mulți fiori ni-i dă tot viața: chiar în ultima zi de festival, un subiect al buletinelor de știri internaționale era oribila faptă a două adolescente care și-au măcelărit o colegă doar „ca să se distreze". Parafrazând titlul unei emisiuni stupide, iată că „Viața bate (și) teatrul".

Theater der Jungen Welt din Leipzig – *Fun* de James Bosley. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Gerhard Roch. Cu: Elke Lanzendorfer, Renate Schneider, Sieglinde Reimann. Data premierei: 3 mai 2000.

Job

Trăim azi într-o lume a *Internet*-ului în care tot ceea ce ține de cuvântul scris este acoperit pe zi ce trece de voalul derizoriului. Cu atât mai bizară poate părea transformarea unei ocupații care a ieșit „din modă", cititul, într-o meserie, mai mult chiar, într-un fel de viață. Dramatizând romanul francezului Raymond Jean, *Cititoarea*, regizorul Radu Afrim se atinge de un personaj aparținând în întregime ficțiunii și are intuiția de a-i da o formă teatrală din aceeași sferă.

De altfel, stilul lui Radu Afrim, încă neclarificat, inegal, dar meritând să se numească așa, poartă povara unei bizare contorsionări ce vine, cred, din structura umană a creatorului. Zațul brut al existenței cere în spectacolele lui (în care încă există un balast la care, sperăm, cu timpul, va renunța, spre binele lui) o țesătură densă de mijloace pe care cineva o numea „teatru postmodern". Nu știu dacă este așa ceva, dar teatrul pe care îl face Afrim ne apare compus cu minuțiozitate din fragmente simbolice ce dau în întreg un interesant colaj conținând, deocamdată în stare embrionară, valențe poetice inedite.

Așadar, *Cititoarea* cunoaște diferite ființe umane cărora le citește la domiciliu – ființe alienate din cauze diverse și în viața cărora ea ajunge să joace un rol pasiv. Pentru că, de fapt, *Cititoarea* nu este decât un martor care nu poate schimba – pe termen scurt, cel puțin – nimic din ritualurile obsesive aflate în desfășurare în spațiile private în care ea pătrunde: camera roz a lui *Eric*, adolescentul al cărui handicap este „întreținut" și sporit la nivel psihic de o mamă ajunsă „în mintea copiilor"; camera de un roșu aprins a *Contesei* atinsă de molima roșie a comunismului pentru care încă nutrește o târzie și obsesivă admirație (ușor perversă ca și slujnica ce-i ține tovărășie); camera albă a afaceristului *Dautrand*, preocupat mult mai mult de sex decât de lectură, la fel ca *Magistratul*, care se arată, în camera lui violet, mult mai rafinat, încercând să transforme lectura într-un mijloc de potențare a jocului sexual. (Relația *Cititoarei* cu aceste două ultime personaje este mult mai puțin limpede, de vină fiind, cred, dramatizarea semnată de regizor.)

Cititoarea pătrunde în toate aceste spații lăsându-și personalitatea în prag și devenind un ghid pentru curiozitatea noastră – a cititorilor romanului și a celor care văd spectacolul. Procedeul – de esență postmodernă, e adevărat – este insuficient exploatat în spectacolul în care personajul cel mai puțin pus în valoare este chiar *Cititoarea*, în interpretarea Suzanei Macovei. În schimb, o creație ținând cu adevărat de performanță este cea a actriței Iolanda Dain în rolul perfid senilei contese *Pazmany*.

Job, **dramatizare după romanul** *Cititoarea* **de Raymond Jean de Radu Afrim. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Cu: Suzana Macovei, Adrian Cucu, Rodica Baghiu, Nicu Mihoc, Iolanda Dain, Elena Purea, Florin Vidamski.**

Infanta. Mod de întrebuințare

Mult mai puternic, și deci cu o atingere mai directă la public (pe care îl și abordează cu franchețe), este personajul în care același Radu Afrim a topit infantele poetei Saviana Stănescu. Imaginate de aceasta ca prototipuri ale feminității rănite/ultragiate de o lume insensibilă, crudă, indiferentă, infantele au devenit personaje ale poemelor Savianei Stănescu pentru ca toate calitățile lor princiare și ale spiței pătimașe din care se trag să dea un gust mai amar crudelor execuții pe care poeta le imaginează, în *flash*-uri cu un tușeu expresionist, pentru eroinele sale. Fie că sunt zidite într-o biserică, împăiate, expuse la bâlci ca țintă pentru trăgători, fie că înfloresc, devin table de șah sau candelabre, acestea se lasă ucise cu grație, jertfindu-se pe rugul poeziei unde sunt așezate cu precauțiuni ironice de autoare. Topind toate aceste personaje într-unul singur – încredințat unei actrițe de mare forță, Monica Ristea-Horga, regizorul aduce la un numitor (prea) comun fațetele feminității exploatate în poeme, a căror substanță o îngroapă sub o aglomerare uneori obositoare de semne teatrale. Acea tehnică a colajului, de care aminteam când era vorba despre spectacolul *Job*, se manifestă aici mult mai pregnant, regizorul părând a fi cuprins de o febră a inventivității care nu-i lasă timp pentru a-și finaliza propriile idei, unele momente ale spectacolului fiind realizate sub semnul improvizației și al amatorismului. Alegând un mod de exprimare ce mizează pe complexitatea generată de suprapunerea detaliilor, Radu Afrim se supune riscului de a-și îngropa ideile sub povara unor „straturi" incomplet finisate. Cel mai impresionant moment al spectacolului (conținând emoție în stare pură) mi s-a părut a fi cel al proiectării diapozitivelor cu imagini imortalizate tot de regizor, care se dovedește capabil de a naște adevărate poeme fotografice.

Infanta **de Saviana Stănescu. Un spectacol de: Radu Afrim. Cu: Monica Ristea-Horga, Valentin Lozincă-Mandric, Andi Brânduș, Bertis Salma, Barabas Istvan.**

INFANTA

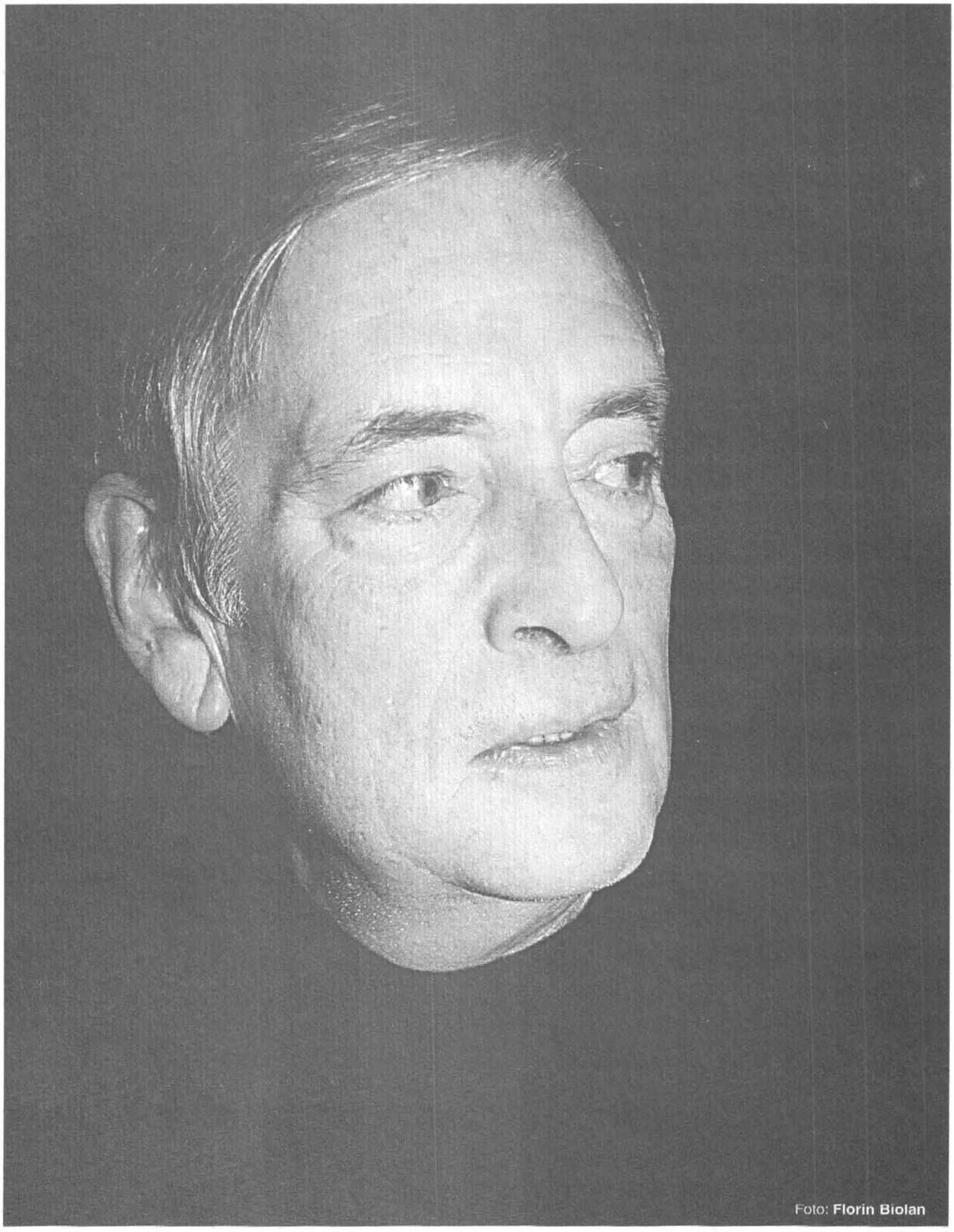


Foto: **Florin Biolan**

Csiky ANDRÁS

„În teatru se cer sacrificii"

Un actor cu alură de conte. Chiar l-am întrebat dacă în familia domniei sale n-a fost cândva un străbunic, un unchi, aristocrat. Nu-şi aminteşte, poate ceva mai încolo în trecut să fi fost cineva. Dar aerul de noblețe e evident, respiră din ținută, din gesturi, din tonul vocii. Eleganță şi autoritate. Ceea ce l-a impus din primii ani, pe lângă un aspect fizic seducător.

O convorbire cu dânsul e o intrare în poveşti, cu nostalgia succeselor şi a tinereții, cu prospețimea detaliilor, cu alunecarea lină spre sufletul care s-a tot deschis spre oameni cu alte texte, dar mai rar, mai puțin cu propriul text, care sună acum ca un şirag melodios şi mirat de exprimare...

L-am şi văzut într-un conte în *Opereta* de Gombrovicz. Dar şi în rolul *Tatălui* în *Sfârşit de partidă* de Samuel Beckett, recent, unde scoate doar capul dintr-un tomberon şi strigă că-i e foame, cu ochi mari şi blânzi de clovn, ca o chemare la viață. Conte şi clovn, nu se poate. Totuşi...

Constantin Paraschivescu: *Domnule Csiky András, de câți ani jucați teatru?*

Csiky András: Am terminat în 1953, acum suntem în 2000, deci 47 de ani. O jumătate de veac. Am terminat aici la Cluj, la Institutul cu două secții care este acum la Târgu Mureş. Cu niște colegi români extraordinari, ca Nuțescu de exemplu, Zighi Munte şi o serie de celebrități. Eu eram în clasa lui Kovács György şi am terminat optsprezece. Tinerețea asta care a fost, cum să spun, oțelită în cei patru ani sub bagheta lui Kovács György, Tómpa Gábor, Delly Ferencz, Szabo Ernö şi niște celebrități față de care am avut mare încredere şi stimă, ne-a determinat să rămânem împreună şi să încercăm să formăm o trupă nouă undeva în țară. Şi am descoperit că la Baia-Mare se înființase, cu un an înainte, o secție română extraordinar de bună, unde colabora Otto Rapaport – un regizor ascuțit la minte – care, auzind dorința noastră, a ridicat în fața autorităților problema înființării şi a unei secții maghiare. Au fost de acord şi am format o trupă de tineri, îndrumată de Harag György, care terminase cu trei–patru ani înaintea noastră. Entuziasm, romantism, dorința de a face un teatru absolut altfel decât se juca atunci. Şi am fost foarte repede remarcați. Noi, cum să spun, n-am avut experiență profesională, dar am avut inimă, avânt, entuziasm şi ardere pe scenă, cu care am compensat...

C.P.: *Maturitatea.*

C.A.: Da. Atunci erau la modă aproape în fiecare an festivalurile astea de tineret, concursurile tinerilor actori, unde am fost întotdeauna prezenți şi am câştigat o serie de premii, devenind cunoscuți pe țară nu numai în fața publicului maghiar, dar şi a celui român.

C.P.: *Nu peste mult timp, secția s-a mutat la Satu-Mare.*

C.A.: Noi am fost transferați în 1956 la Satu-Mare. Unde, după trei luni, am fost chemat la partid și mi s-a comunicat că sunt director. Am spus: „Dați-mi o zi, două, să mă gândesc, eu nu vreau să-mi părăsesc meseria de actor". Secretarul respectiv – un om simpatic – se uită la ceas și zice: „Mă, începe meciul la cinci și vrei să-l vezi și tu; hai, să nu pierdem vremea, ești numit și bună ziua!". Și m-a dat afară din birou. Deci, la 29 de ani am devenit cel mai tânăr director de teatru din țară. Am încercat să continui spiritul lui Harag, adică școala realistă, de teatru adevărat, tip Stanislavski, dar un realism puțin mai expresiv. Am fost aproape zece ani director și cred că vreo șase ani am reușit să mențin acest spirit. Pe urmă s-au încurcat lucrurile, mai ales din punct de vedere ideologic... știți, nu trebuie să vă explic.

C.P.: *Da, s-a intensificat cenzura, s-au introdus normele. Cum ați menținut spiritul de care vorbeați?*

C.A.: Am invitat regizori din alte teatre și au fost câteva spectacole de succes: *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, al cărui succes a fost determinat mai ales de subtext, *Becket* de Jean Anouilh, primul *Hamlet* al unui teatru maghiar după război, *Romeo și Julieta* și altele. Cu timpul, generația mea a început să dispară și am simțit că mă plafonez. În 1977 am venit la Cluj, unde era o trupă cu actori fantastici și Harag György. Reîntâlnirea cu el m-a lansat. Din păcate, a murit în scurt timp. Dar el l-a lăsat urmaș pe Tompa Gábor, cu care nu simt diferența de generație. Cu el mă înțeleg din două cuvinte, dintr-o privire. Face parte dintre regizorii cu adevărat talentați, care știu că viziunea lor nu se poate realiza decât prin valorificarea actorilor.

C.P.: *În 1964 ați fost distribuit de Liviu Ciulei în filmul „Pădurea spânzuraților". Cum a fost acea experiență?*

C.A.: În legătură cu filmul *Pădurea spânzuraților*, pot să vă spun că Liviu Ciulei m-a chemat într-o pauză a unei conferințe de la Casa Scânteii și mi-a propus să dau probe pentru locotenentul Varga. Titus Popovici, scenaristul, le-a văzut pe celelalte și a spus: „Restul – niște frizeri!". Am avut noroc și cu accentul meu, așa că interpretarea ofițerului maghiar a fost naturală. Am lucrat apoi și cu Dan Pița, *Tănase Scatiu*, am făcut trei filme în Ungaria și în total, în cariera mea cinematografică, am jucat în opt filme. Dar tot ce știu despre film, știu de la Liviu Ciulei, de la el am învățat.

C.P.: *După aproape jumătate de veac de teatru, cum ați defini această profesie?*

C.A.: În teatru se cer sacrificii, ești cumva rupt de natură. În ce mă privește, a suferit și familia mea și nu știu dacă, luând-o de la capăt, aș mai face această meserie. Totuși, nu regret, pentru că profesia mi-a oferit cele mai importante roluri pentru un actor, dacă ar fi să amintesc numai din Shakespeare – *Hamlet*, *Romeo*, *Jack Melancolicul*, *Oberon*, *Prospero* – apoi *Henric al IV-lea* de Pirandello, rolurile din Cehov...

C.P.: *Un rol visat?*

C.A.: N-am visat niciodată vreun rol.

Constantin PARASCHIVESCU

Julieta ȚINTEA

Schiță de portret executată prin nebăgarea de seamă a modelului

Un bolid – Răzvan Vasilescu

De la o vreme, unii dintre actorii valoroși trec printr-o perioadă de subîntrebuințare, printr-o undă sterilă: joacă puțin, tot mai puțin sau deloc.

Deunăzi, întâlnindu-l în studiourile Radioului pe Răzvan Vasilescu, am încercat o reînnoită admirație pentru acest fascinant artist. Cu ce se ocupă Răzvan Vasilescu acum? În filme nu apare pentru că nici filme nu apar. Pe afișele teatrelor îl găsești și nu prea. Mai rara vedere să fie oare cea cu miere? Bolidul care e să-și fi încetinit viteza ca să se lase mai bine văzut? Vreau să cred, mai ales, într-o cochetărie bărbătească prin care sala e ținută în așteptare; și cine nu știe cât de frumoasă e așteptarea!

Acestea fiind supoziții, ce face Răzvan Vasilescu acum? Grea întrebarea și încă mai greu răspunsul. Contemporanul nostru e inabordabil. L-am provocat la un interviu pe nerăsuflate: a sprintat din coridor drept în stradă! O formă de luciditate, un idealism rece – fără flacără și fără fum – îi definesc conduita. Sobrietatea lui e de nepulverizat. Insistând, afli că interlocutorul nu e atras de conversații. Colecționezi rezerve și refuzuri exprimate nici agresiv nici confortabil, dar ferm. Pare sincer amuzat de consternarea produsă. Zâmbește, drept scuză, dar nu se scuză.

Pe actor îl cunosc de o viață, pe om îl intuiesc doar. Spre paguba ambilor, nu suntem prieteni. N-am băut împreună nici un ceai de „frunzuliță mușețel" cum intonau, la refren, cătanele din filmul *O vară de neuitat*, sistematic uscate-n bătăi de el, pe când era *Lent. Turtureanu.*

Multă vreme l-am considerat un barbar al zilelor noastre. Ușurința cu care – prin intermediul artei – a înjurat, a molestat, a violat, lăsa loc bănuielii că un asemenea comportament i-ar putea fi (Doamne ferește-ne!) propriu. De când îl știu mi-a fost frică de el, de când îl știu l-am evitat. Incapabilă să verbalizez, răspunsul meu la salutul întotdeauna politicos suna ca piuitul înaripatei hipnotizată de cobră. Nici acum nu sunt chiar la larg, deși, după vreo douăzeci de ani de binețe, relația s-a decompresat în mișcare: ba din refuzuri, ba din frânturi de fraze schimbate între ușile cabinelor, pe holurile supraaglomerate, oriunde e agitație multă. În curând, servind cauza, ne plasăm în forfota Gării de Nord, la peroane...

„Ca și *Mitică* din *Balanța* sunt extrem de pozitiv, un tip foarte cinstit și un bun specialist pe care nu-l prea interesează lucrurile ce nu țin direct de viața lui sentimentală sau profesională", declara el într-un interviu acordat presei scrise, nu radiodifuzate. Citindu-l, mi-a mai venit inima la loc, deși, încă mă văd în toiul unei conversații, brusc supusă cremațiunii verbale sau fizice. Între a mă lăsa incendiată și „a ne răci împreună", orice aș alege e la fel de avantajos!

Prin urmare, ce face Răzvan Vasilescu acum? Păi, de unde să știu? Doar nu vă imaginați că, dincolo de scenă și de ecran, îți îngăduie să te uiți la el de aproape.

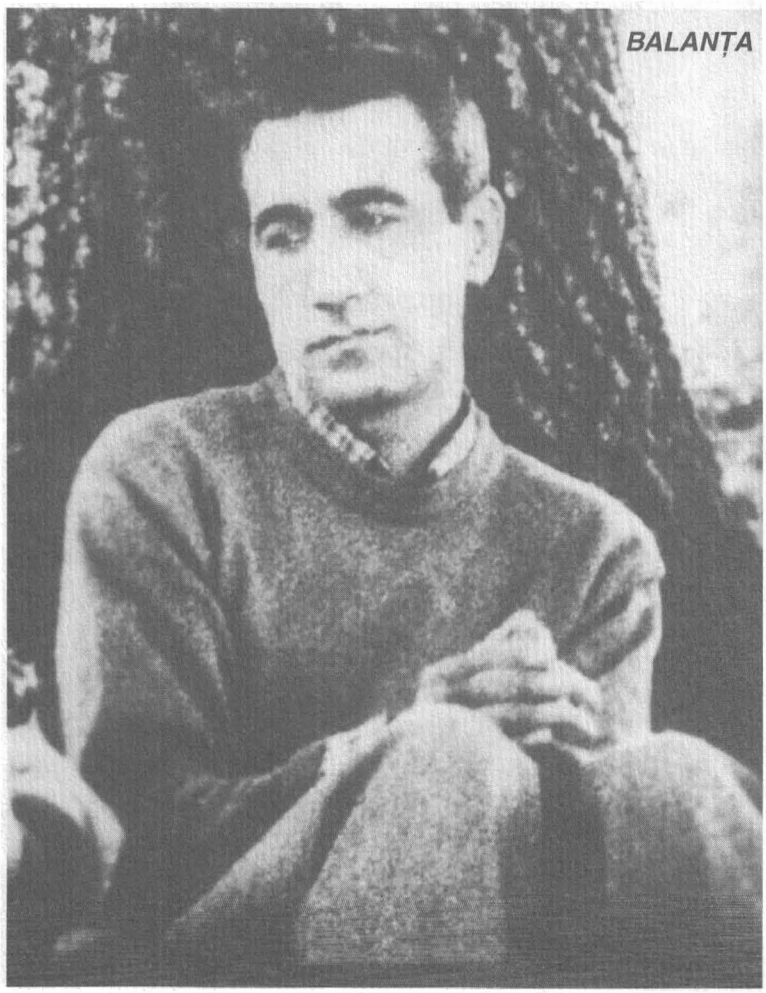
L-am revăzut de curând în *Libertinul*. Pentru oarece variație în opiniile formulate, aș prelua, ușor modificată, chiar replica actorului din amintitul film: „Măi bârfitori, ia, ochii la mine, hai să nu răciți la umbra aia, ferește salata, ia stai jos, mai adunați, mai adunați, mai adunați, ascultă ce spune criticul anului, zi, mă: «Don' ghinăral, omul s-a dezvelit cu măsură, actorul s-a dezvăluit total!»".

E cunoscută aprecierea cum că jocul unui actor nu e decât o dezvăluire; și o continuă metamorfoză, aș adăuga, o adecvare (prin ce misterios transfer?) la o altă viață, la un alt destin. Niciodată același, niciodată încremenit în poză, în schemă, în tehnici, Răzvan Vasilescu gândește și inițiază. E un actor proteic, un temerar cu bogate resurse, neobosit de căutări, de variante, de soluții, inventiv în compunerea măștilor. Rolurile lui sunt de restriște, nu au fotogenie morală, dar interpretul ne dovedește mereu și mereu că restriștea are infinite chipuri.

Biografia artistică i s-a deschis deloc șters, modest sau neconcludent. Primele sclipiri ale succesului au apărut o dată cu *Spiridon* (*O noapte furtunoasă*) tocmai din negura deasă, din opacitatea personajului, așa cum l-a „înzestrat" el: un orbete cosmic, de o nerozie suspectă – fiindcă vicleană. A izbucnit apoi impetuos în *Amadeus*, memorabil triumf scenic prin tratarea modernă, ingenioasă a partiturii. Era figurat – cu sesizabil indiciu de spiritualitate în abordare – geniul: pasionant, exuberant, pueril, de o candoare dezarmantă, risipitor fără să-și epuizeze filonul, întreținând fără să-i pese elanul entuziaștilor și veninul detractorilor. Scăpărarea inteligentă a privirii era contrazisă de un chicotit indecent, apoi de un hohot ieșit parcă de sub control. Vorbind în felul său inimitabil despre omeneasca aspirație către luminile stelare ale artei, cu haloul ei de sublim și de extravaganță, actorul a produs o tulburare cu mult peste emoția estetică, a atins un tărâm aproape inaccesibil. Momentele de intens dramatism provocau o insuportabilă sfâșiere, cum altădată *Nebunul* din *Woyzeck* avea să ne cuprindă în suferința lui ca într-o rană.

Enumerarea s-ar cuveni continuată, dar mă întorc la *Libertinul* ca la o diversitate în peisaj. N-am putut să nu aplaud atitudinea relaxată cu care protagonistul ne-a atras într-o dublă ispită: nivelul înalt al moralei – în ideal – şi, opus lui, nivelul mediu al vieţii, contextele ei – uneori în frivol – dar cu multiple potenţiale. Dacă filosoful moralist pledează pentru obligaţia de a fi fericiţi fără să-i nefericim pe alţii, interpretul, preluând cugetarea, se consumă în febra virilă a unui faun păros, răvăşit de ardoare, în căutare de nimfe, în veşnică pândă, oriunde se aprinde corupător scânteia privirilor feminine. Numai că moralistul, când intolerant, când dubitativ, şi el în veşnică pândă, subminează autoritatea senzualului avid, răvăşit de ardoare, care subminează autoritatea moralistului când intolerant, când dubitativ în veşnică pândă... În ambele ipostaze Răzvan Vasilescu se comportă neaşteptat, ca un improvizator redutabil: loveşte tare şi iute. Aerul distins, eleganţa rafinată a gestului, a rostirii, umorul subţire, ironia fosforescentă sunt şi ele subminate de căderea în ridicol a excentricului, mereu întrerupt de intruşi tocmai când se simte chemat să armonizeze subtilitatea gândirii cu foamea instinctului şi cu tandreţea inimii. Un amestec de neconsolări şi de ranchiună peste care se aşterne melancolia unui apus: aşa l-am văzut pe Răzvan Vasilescu în rolul *Diderot*.

Dacă e să trecem de la scenă la ecran, peste cât ne îngăduie titlul publicaţiei-gazdă, acest „homo cinematographicus" se arată un subiect şi mai incitant. I-au înlesnit prestigioasa experienţă în domeniu maeştri ca Pintilie, Gulea, Veroiu, şi, adaug întru susţinerea adevărului până la capăt, dacă maeştrii nu găseau stofa, pe ce ar fi croit tiparul? Filmul i-a pus în evidenţă lipsa de afectare, calmul, siguranţa, darul de a caracteriza într-o spontană participare. Decisive rămân expresia chipului, intensitatea privirii, flexibilitatea trupului în mişcare; atuuri fizice susţinute de un interior profund şi enigmatic.


BALANŢA

În *Balanţa* este eroul de opoziţie în refuz polemic faţă de lumea înconjurătoare. Insolenţa, brutalitatea, gestul scandalos, replica tăioasă aparţin tânărului care nu se lasă potopit de violenţă şi vulgaritate, care nu-i permite prostiei agresive să aibă ultimul cuvânt.

Mai târziu i-au marcat cariera câteva memorabile tipuri – simbol al imperfecțiunii omenești. Actorul le-a recepționat din plin starea inferioară și pe aceste date depozitul său de informații și de inspirate manifestări s-a dovedit inepuizabil. Mai mult, reproducerea vieții în degradare și ticăloșie i-a furnizat delicii și rezultate cuceritoare. Rară e și capacitatea lui de a prinde mitocănia în inepuizabile izbucniri. E cazul *Turtureanu* (*O vară de neuitat*), un dublu deficient – congenital și cazon – „nod de însușiri", strălucit exploatate: de la privirea tâmp-admirativă către Erzsi, ivită la fereastră (mă rog, ca parte pentru întreg), spre dansul cu figuri sincopate la pieptul camaradului, de la „bagatela" execuției din final, înapoi spre dezlănțuirile dement-furibunde. Un hiatus pe bază de alcool îi face deplasarea nesigură, îi dă o lipsă de coordonare a mersului cu gestul, dar nu-i afectează rostirea nici unei sudalme din fondul lexical principal, ba îl ajută și la utilizarea unor expresii mai elaborate de genul: „Scoateți caii, boilor!". Tot aparatul de filmat a captat mai intens decât scena ferocitatea, abjecția, care au dat credibilitate până la oroare unui grobian ca *Gore Pirgu* (*Craii de Curtea-Veche*). Pentru „Nea Gorică om frumos și călare și pe jos" lentila miraculoasă de care dispune interpretul recompune fragmente esențiale din tipologia de ieri și de azi; el însuși caută și găsește o specială gradare, o specială potrivire cu limbajul ordinar, erotismul de vespasiană și apucăturile mizere ale unui negociator de crime, cu delectare. Aceeași delectare cu care își suflă nasul pe caldarâm, își comentează dispepsia, vrea perspective, vrea „lichidități".

Prin *Mureșan* (*Stare de fapt*), Răzvan Vasilescu ne face pe toți solidari în coșmaruri, fără să ne modifice, nici în final, perspectiva lăuntrică. El evoluează între cinismul cu care vrea să-i facă uitați pe „morțișorii" din Decembrie și panica înghețată care prinde rădăcini o dată cu aruncarea pionului din joc.

Tot într-un prag de infern, dacă nu într-o bolgie a infernului, e lucrat teroristul paranoic din *Terminus Paradis*. Ca unul ce deține autoritatea în zonă, el e bilingv, adică înjură în două graiuri. După amenințări triviale și ordine de troglodit, vine și un ceas al izolării meditative, al căderii în „arierpanseuri". Atunci se schimbă șapca, o streașină, cu pălăria din țări coloniale. Lentile negre și permanente atestă că posesorul lor a contractat o boală în exercițiul funcțiunii, poate o blefaro-conjunctivită din praful bătăii pasului de front, atent supravegheat.

Câtă consistență poate avea un spectator în fața șocurilor? Dar cel care le îndură primul pentru că el le generează? Actorul din povestea mea naște tenebrele și le oprește după plac, poate să asculte în el o infernală muzică, știe să manevreze energiile nefaste produse în ființe din dezacorduri, dezechilibre, dizarmonii, un bun actor este o carte vie, comentatorul e numai învelișul care o cuprinde...

Să te simți conectat tu cu tine și cu tot ce nu poți fi tu, doar asistând la o reprezentație? Am trăit starea la performanțele unui stigmatizat de har. Nu mă văd prea curând detașată de stilul acestui urât-frumos, năvalnic și retractil, dur și delicat, de aromele tari ale umorului său închis la culoare, de tăcerile-i triste și grele, de magnetismul pe care și-l ignoră.

Dar și-l ignoră cu adevărat?

La vârsta când juca
AMADEUS

Vlad MUGUR

Premiatul meu

Gala UNITER – cu premiaţii şi nepremiaţii ei, cu invitaţii şi iniţiaţii ei, cu succesele, greşelile şi scheciurile ei, cu muzica, cu Caramitru-ul ei, cu televiziunea, presa şi comisiile ei, cu viii şi cu morţii ei, cu protejaţii şi persecutaţii ei, cu orgoliile şi aroganţii ei, cu lacrimile şi cu râsul ei – este o sărbătoare a Teatrului ce nu se prea întâlneşte pe alte meleaguri. Bravo ei!

De data aceasta, fără drepturi, vreau să mă constitui în comisie şi să dau şi eu un premiu. Acelaşi Premiu pentru Actorie şi Regie, unul de „Excelenţă"!

Premiatul meu e un personaj aparte. Când am rostit cele câteva cuvinte în cadrul Galei UNITER, citând în mod incomplet câteva nume din lista de regizori ai generaţiilor mai „tinere", nici nu mi-a trecut prin cap să citez acest personaj. Mi-am dat seama de această omisiune în noaptea în care am părăsit Gala. Mai întâi, mi-am făcut reproşuri, apoi mi-am dat dreptate, fiindcă personajul nu se încadra în sistemul nostru de creaţie, el nu seamănă cu nimeni. E un personaj aparte în peisajul teatrului. Actor inspirat, cercetător, s-a înălţat la primul rang al ierarhiei actoriceşti fără ajutoare şi de multe ori neglijat. S-a impus doar cu forţa, abnegaţia, talentul, încăpăţânarea lui.

Dan Puric e fermecător, e dur, vesel, vibrant, nevropat, e pasionat şi liric. E un actor-artist fără punct, virgulă şi cenzură. E un inventator al jocului şi al situaţiei.

Din cauza patimii şi a indiferenţei celorlalţi faţă de arta lui, Dan şi-a mai croit un drum în teatru, acela de regizor, de îndrumător, de vrăjitor al sunetului şi mişcării. A propus o nouă lume a spectacolului. S-a aruncat într-o aiureală elaborată, într-o banalitate vrăjită, cu un curaj şi o impetuozitate inconştientă, care zguduie principii şi scutură scena de rutină. Nu e nici dans, nici teatru, nici „teatru-dans", acel *tanztheater* cu straniul lui existenţial, cu violenţa şi cimitirul lui de zâmbete, cu imperfecţiunea lui voită. Dan se răsuceşte şi el într-un anume straniu existenţial, dar tonic, nu se-mbrăţişează numai cu elita sau cu festivalurile, ci umple sălile. A creat un cabaret nostalgic, *Toujours l'amour*, cu doi virtuozi candizi: el şi soţia sa.

Apoi, Dan descoperă, creează o trupă neiniţiată, începătoare, pe care o formează, o pasionează şi deslueşte împreună cu ea efectul teatral insolit în dans, step, sunet şi trei vorbe. Se împlineşte în această atmosferă, se lasă îmbrăcat de talentaţii şi deosebiţii soţi Buhagiar şi se înfăşoară în istoria fără vorbe a *Costumelor*. Captivează fără povestea textului, e graţios, exploziv, tandru, riguros, straniu. Pe scena goală, Dan ştie să îmbrace masca teatrului cu care muşcă din efectul imaginii nematizate, loveşte din aiureala lui vrăjită şi plesneşte în aplauze.

Marcel IUREŞ

„Hamlet se multiplică la nivel universal în orice chip."

CONSTANTIN PARASCHIVESCU: *Aţi mărturisit cândva că aţi citit foarte mult în tinereţe. Când aţi citit prima dată* „Hamlet"? *Şi ce impresie v-a făcut?*

MARCEL IUREŞ: Cred că l-am citit o dată la lecturile obligatorii din liceu. Am avut un profesor de română strălucit, o personalitate excepţională. Şi l-am citit nu neapărat obligat, ci condus de acest profesor. Asta a fost tot.

C.P.: *De ce aţi declarat în 1998 că n-o să jucaţi niciodată* Hamlet*?*

M.I.: Aşa am crezut atunci.

C.P.: *...că a trecut timpul dumneavoastră „fizic, organic" pentru rol...*

M.I.: Nu neapărat fizic, organic... poate că formularea n-a fost cea mai fericită. Există un timp în care crezi, în care accepţi că eşti capabil să faci lucrul acela. Cred că mi s-a părut că nu mai sunt capabil. De ce zic că mi s-a părut? Pentru că, mă gândeam eu atunci, probabil în mod fals – s-a şi dovedit, cred – că e mai cinstit să laşi un... nu neapărat un tinerel, dar în orice caz un om care se potriveşte şi care *aspiră* la această împrejurare care se numeşte *Hamlet*. Şi care ar fi o împrejurare supremă pentru foarte mulţi. Mi-am spus că e mai cinstit pentru mine să găsesc un prieten, un coleg, căruia să-i dau ce-am crezut eu şi ce-am strâns despre acest rol.

C.P.: *Cum v-a convins maestrul Liviu Ciulei să-l interpretaţi?*

M.I.: Foarte simplu. Mi-a spus: „Vreau să pun *Hamlet* cu tine".

C.P.: *Atât?*

M.I.: Da. Eu m-am aşezat, pentru că am simţit nevoia să mă aşez, am îngăimat ceva de genul „dar sunt prea bătrân pentru lucrul acesta..."; mi-a spus şi mai simplu „fii, dom'le, serios" şi am început să lucrăm.

C.P.: *Aţi mai jucat în regia sa?*

M.I.: Da, o dată. Din păcate, numai o dată, în *Visul unei nopţi de vară*. Tot un Shakespeare.

C.P.: Richard II, Richard III *pot fi socotiţi etape în drumul spre* Hamlet*?*

M.I.: Orice rol shakespearian poate fi socotit o etapă inspre celelalte. Depinde unde e plasat un rol în raport cu altul. Evident că cei doi Richarzi au însemnat etape în viaţa mea şi sunt convins că fiecare a adăugat ceva.

C.P.: *Cunoscutul comentator shakespearian Jan Kott spunea că Hamlet poate fi rezumat în moduri diferite – ca piesă istorică, roman poliţist sau dramă filosofică. În ce mod îl transpune spectacolul dumneavoastră?*

M.I.: Eu cred că în toate. În toate, întrucât atinge o anume măsură a *totului*, a întregului de fapt. Şi cred că e ceva excepţional în asta. De altfel este, iară, înălţimea reală, nu imaginară, a unei vieţi întregi. Mă

refer în primul rând la ceea ce există real în viața lui *Hamlet* și în toată împrejurarea atât de perfect țesută. Și ceva esențial din viața domnului Ciulei.

C.P.: *Statura și alura dumneavoastră, domnule lureș, sunt – mă iertați – ale unui filosof. S-a consemnat asta în legătură cu alte roluri-proiecție superioară a ceea ce numim „trestie gânditoare". Sunteți un filosof, domnule lureș? Ce încărcătură dați dilemei de a fi?*

M.I.: Hm...Sunt foarte multe întrebări într-una. De fapt, cu multe ramuri. E ceva bizar în „mă iertați" acela, din întrebare...nu cred că e ceva de rău să gândești, la viața noastră, la sfârșit de mileniu.

C.P.: *Categoric, nu.*

M.I.: Asta pe de-o parte. Pe de altă parte, e...cum să va spun?...depinde dacă consimțiți să credeți că apar așa, sau par așa, e ceva bine pentru mine, sper. Ceea ce e sigur este că în scenă, în acest spectacol, cel mai important lucru este nașterea, durata și schimbarea gândului. Este singura energie invizibilă în acest spectacol. Este esențial ca toate personajele să gândească, de fapt, să înceapă să gândească, acest gând să dureze și să nască efecte, consecințe. E, de altfel, fundamentul lumii. Lumea însăși este expresia unui gând divin. Referitor la finalul întrebării...

C.P.: *Dilema de a fi...*

M.I.: Nu e nici o dilemă. A fi, nu e o dilemă.

C.P.: *Dilema de a fi astăzi, în anul 2000.*

M.I.: Nu e nici o dilemă. Nu, deloc. Frumusețea acestui personaj este că el se multiplică la nivel universal în orice chip. Este această mirifică balanță a existenței... Îl spun mirifică, pentru că libertatea de a fi conține în ea și NU-ul și DA-ul. Și e de două ori mirifică, pentru că poți face acest balans beneficiind aproape de obligativitatea de a fi fericit gândind asta. Deci, ne găsim în viață și ne jucăm de a nu fi. În a nu fi e neantul, nu? Dar el nu poate fi gândit dinăuntrul lui, el poate fi gândit din afară, chiar dacă noi suntem înăuntru. Nu există expresie, nu există real decât în realul însuși, care conține și irealul și nonrealul și tot ce doriți. Din cauza asta numesc mirifică și extraordinară poziția în care ne găsim de când e lumea. Din real, din A FI, gândind A NU FI. Nu e nici o dilemă aici. E un dar imens.

C.P.: *Foarte interesant ce spuneți... Ați fost contemporanul unor Hamleți originali și diferiți în anii '70–'80: Ștefan Iordache la „Nottara", Ion Caramitru la „Bulandra". Ce impresie v-au făcut atunci?*

M.I.: Nu mai știu exact ce impresie mi-a făcut Hamletul domnului Ștefan Iordache. Spun asta pentru că am participat la celălalt *Hamlet*, al domnului Caramitru – cu Alexandru Tocilescu la cârmă – în care am jucat un rol pe care l-am iubit imens și care mi-a folosit, cred, enorm în ce aveam să fac...în ce fac acum, unsprezece–doisprezece ani mai târziu. Am mai spus-o, a fost un examen de felul cum poți exista pe scenă tăcând și urmându-l pe *Hamlet*. Cum exiști, fiind cel mai bun prieten al celui mai extraordinar personaj, cum trebuie să taci și să exiști în continuare în raport cu destinul, fără să poți face nimic, doar să-l însoțești. Cum accepți să continui să trăiești când un personaj aproape simetric cu *Hamlet*... mă refer la *Horațiu*, eu am jucat *Horațiu*... cum continui să trăiești când vezi cum moare o dragoste, o iubire, cum moare o minte extraordinară, o inimă unică și, în fond, se încheie un destin fabulos.

Foto: **Florin Biolan**

C.P.: *V-am întrebat asta pentru că amândouă spectacolele au fost realizate într-o perioadă de oprimare a libertății individuale. În Sala mică a Teatrului „Nottara", Hamlet cu Ștefan Iordache era un spectacol care sugera clar un spațiu de oprimare, o închisoare parcă. Danemarca era o închisoare, atunci. De fapt, nu Danemarca, noi eram într-o...*

M.I.: Evident. Dar asta ține de vremuri. Erau experimente. Din păcate, o imensă operă shakesperiană, care nu suferea din pricina asta și nu va suferi niciodată, era silită la un experiment aproape concentrațional. Noi eram cumva sărăciți din pricina acestei simetrii brutale între ceea ce se spunea în piesă și ceea ce trăiam. Semnificațiile sunt mult mai largi și depășesc o perioadă, să zicem comunistă, sau fascistă, sau... Le include. Opera e atât de mare încât include aceste episoade.

C.P.: *A existat o primă versiune a piesei înainte de 1600, care se chema* „Răzbunarea lui Hamlet". *Shakespeare formula câteva ipoteze despre orânduirea nedreaptă a lumii, dar nu trecea dincolo de strigătul răzbunării, pe care se spune că-l rostea el însuși în rolul Duhului. Hamlet nu punea în cumpănă destinul omului în lume. Adâncirea reflecției s-a produs în a doua versiune, după lectura eseurilor lui Montaigne, traduse atunci în engleză. „În anii studenției, Hamlet îl citise pe Montaigne* – scrie Jan Kott. *Oare ce carte citește Hamletul modern?"– se întreabă el. Ce carte e în mâna dumneavoastră, domnule Iureș?*

M.I.: Nu știu dacă e chiar așa cum ziceți, eu știu că Jan Kott își pune o întrebare care prin retorismul ei atinge lucruri extrem de importante în ordinea gândirii, care este mișcată în fond de spirit. Ea este un poligon de exercițiu al spiritului întrupat. Deci, în ordinea aceasta a gândirii formată substanțial în *Hamlet* prin lecturi... el vine de la Universitate, de la Wittenberg, ca să se întoarcă acolo...este evident că lumea, lumea din mintea lui *Hamlet*, este una rarefiată, a ideilor. Ideile vin din lecturi infinite și profunde. Această întrebare retorică a lui Kott vizează tocmai... cum să spun?... tocmai această călătorie, dacă vreți, a noastră împreună cu *Hamlet*, pe un itinerar marcat de lecturi și de marii filosofi ai lumii.

C.P.: *N-o spune numai Jan Kott...*

M.I.: E posibil ca la 1800 *Hamlet* să fi citit Montaigne, sau la 1900 să fi citit un alt filosof al vremii. Aici vorbim de o evoluție.

C.P.: *Exact.*

M.I.: În anul 2000 ar fi trebuit să-i fi citit pe toți. Întâmplător, m-am uitat în cartea pe care am primit-o. E în franțuzește și are o pagină...

C.P.: *De unde ați primit-o?*

M.I.: De la un prieten, Octavian Neculai. Este arhitect și este și cel care a creat decorul.

C.P.: *Ați primit-o pentru rol?*

M.I.: Da. A ales-o, presupun, la întâmplare, din biblioteca lui. E un om, de altfel, de o cultură foarte vastă, ca orice arhitect, cred. Și răsfoind-o, am dat de o pagină... de fapt e o filă care pe una dintre paginile ei are un studiu despre cruce. Ca geometrie, ca semnificație, ca simbol, ca tot ce vreți. Sunt mai multe forme geometrice, dar există și crucea.

C.P.: *Și ce spunea cartea?*

M.I.: Nu vă spun!

C.P.: *Rămâne, deci, o taină. Care ar fi, atunci, subtextul replicii „Vorbe, vorbe, vorbe"?*

M.I.: Vorbe, vorbe, vorbe?

C.P.: *Sunteți întrebat, în piesă, ce carte citiți...*

M.I.: „Ce citiți, mylord?", da. Și eu spun „Vorbe, vorbe, vorbe"."Ce mă întrebați", de fapt? Este evident că...

C.P.: *Sugestia ar fi că n-are rost să dezvăluiți taina oricui?*

M.I.: Sunt multe lucruri de spus despre aceste trei „vorbe" celebre. Multe. Când sunt spuse, de cine sunt spuse, în ce scop sunt spuse...

C.P.: *Sub bagheta lui Prospero–Liviu Ciulei, ce rezonanțe predomină?*

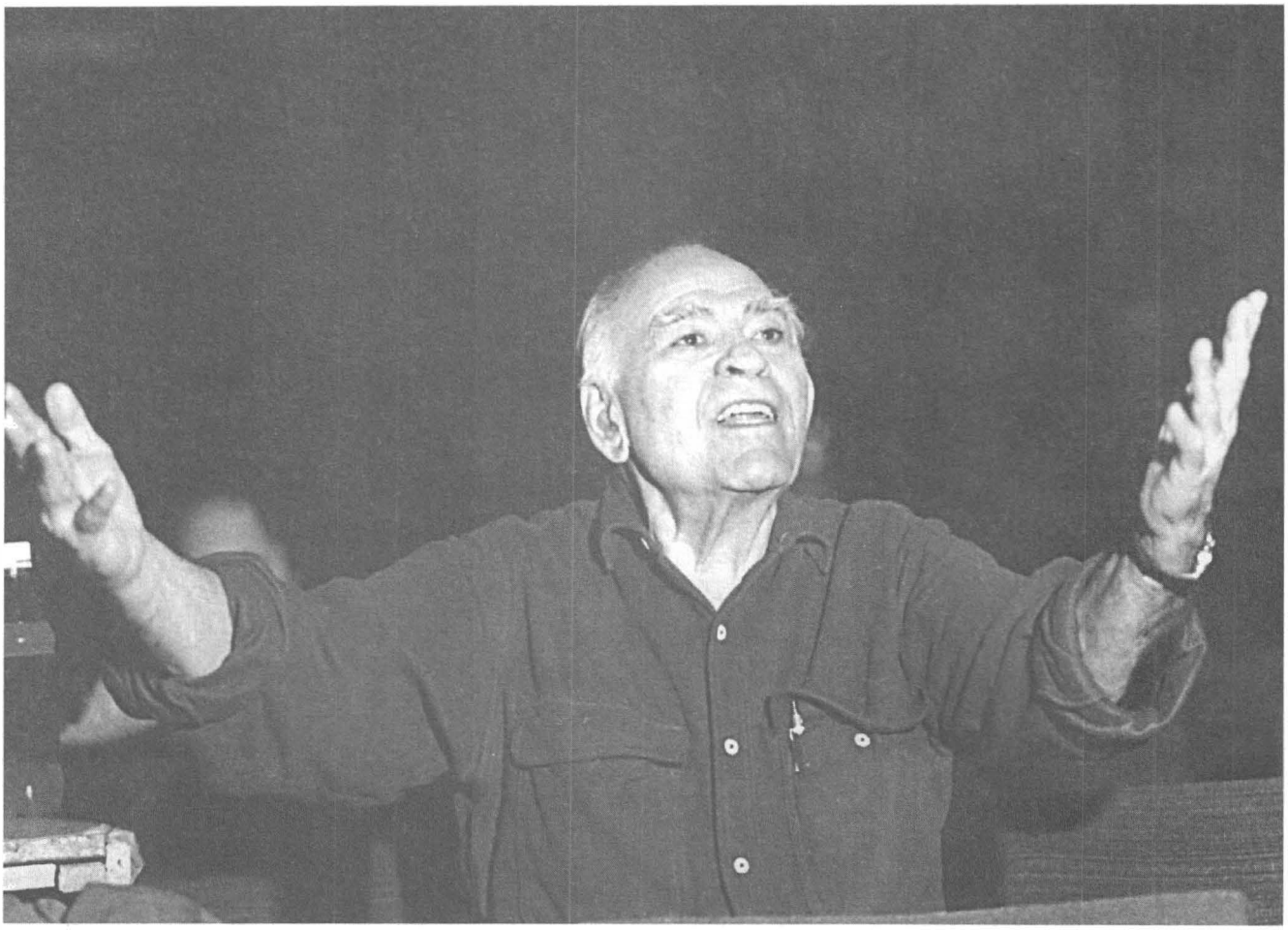
M.I.: O-la-la! Asta e o chestiune de eseu! Ar trebui să fiu capabil să judec substanțial un destin fabulos. Da, substanța unui destin unic care poartă numele Liviu Ciulei și mi-ar trebui enorm de mult timp să fac lucrul ăsta. În primul rând ar fi trebuit să stau mult timp lângă... sau să stau cu...!

C.P.: *E un Prospero, un vrăjitor?*

M.I.: Da. Absolut. Și asta e minunat!

Valeria Seciu și Marcel Iureș

Foto: Florin Bîolan



Marcela ILNIȚCHI

PROSPERO dând viață lui HAMLET

Asist de o lună și jumătate la repetițiile cu piesa *Hamlet* în regia lui Liviu Ciulei , care au loc pe scena Teatrului „L.S. Bulandra". Lucrul la piesă a început în urmă cu mai mult de o lună prin lectura la masă și prin repetiții desfășurate pe scena Rapsodiei Române și în foaierul teatrului „L.S. Bulandra".

Suntem martorii unei creșteri surprinzătoare.

Sfârșitul lunii aprilie – începutul lunii mai. O perioadă de aproape două săptămâni înainte de prima repetiție generală.

Obiectivul lucrului cu actorii este dobândirea unității personajelor: pe cât posibil, se repetă zilnic scene cu același personaj. De pe acum se urmărește ritmul strâns al derulării acțiunii și replicilor, cu intenția de a se scurta din timpul de reprezentare. Se dau indicații de joc pe sensul replicii și se schițează evoluția fizică în scenă. În scenele cu figurație sunt fixate „identitățile" figuranților, intrările și ieșirile.

La repetiţiile cu personajul *Hamlet* se aleg scene disparate din firul narativ al piesei. Aceste decupaje de intenţii creează încărcătura dramatică a interpretului şi intensifică valenţa de „erou activ" a lui *Hamlet*, aşa cum îl vede Liviu Ciulei. Într-o zi se repetă scena anunţului căsătoriei, a doua scenă a piesei, apoi o scenă mult mai îndepărtată, a rugăciunii *Regelui,* cu apariţia neobservată a lui *Hamlet* care îşi învinge tentaţia de a-l ucide. În altă zi se repetă scena anunţului căsătoriei, scena revelaţiei *Fantomei* şi scena reprezentaţiei la curte, două scene în care *Hamlet* „află", şi o a treia în care „reacţionează".

În pregătirea monoloagelor lui *Hamlet* se schiţează acţiunile pe care *Hamlet* le va întreprinde. Primul monolog, de după aflarea căsătoriei mamei, bazat pe tema „nestatorniciei femeii", trebuie să transmită indignare, nu resemnare, să fie „scrâşnit". Monologul provocat de recitarea *Actorului* nu este numai o lamentaţie a lui Hamlet pe tema inacţiunii lui, ci ultima frază de autoacuzare conţine deja gândul unei acţiuni viitoare. El evocă o povestire despre jocul unui actor care l-a făcut pe un răufăcător să se demaşte. *Hamlet* îşi propune să obţină acelaşi efect prin reprezentarea în faţa regelui a piesei incriminatoare pentru fapta acestuia.

Peste trei zile se reia monologul „nestatorniciei". Se subliniază acum o altă latură a personajului: clarviziunea. Concluzia comentării „grăbitei nunţi", replica *„Nu-i bine, şi bine nu poate fi"*, proiectează gândul în viitorul apropiat. Regizorul marchează trecerile personajului de la intense stări sufleteşti la constatări intelectuale în cadrul monologului. Are un executant fidel în interpretul Marcel Iureş, care anticipează acum intenţia regizorală.

Un exemplu de reuşită rezolvare scenică a relaţiei dintre personaje este, în această fază a repetiţiilor, scena *Laertes–Regele*. După înmormântarea *Ofeliei*, *Regele* îi insinuează lui *Laertes* gândul uciderii lui *Hamlet*, ucigaşul tatălui său, făcut răspunzător şi de nebunia şi moartea *Ofeliei*. Relaţia circumstanţială de complici dintre *Rege* şi *Laertes* se traduce scenic prin poziţia pe care o au unul faţă de altul atunci când îşi vorbesc: nu stau faţă în faţă. Prin adoptarea acestei poziţii de dialog spectatorul este făcut să perceapă mai bine faptul că *Regele* se foloseşte de *Laertes* ca de o unealtă şi că *Laertes*, împotriva conştiinţei lui, împins de durere, acceptă o alianţă temporară cu *Regele*.

12 mai – prima repetiţie generală. Observaţiile de după ea se referă la scurtarea în continuare a timpului de reprezentare a piesei şi la rostirea mai tare a textului de către actori. Cauza ultimei neîmpliniri este lipsa de experienţă a replicii în versuri, contactul actorilor români cu textele shakesperiene fiind redus, un handicap care trebuie depăşit, spune regizorul.

Alte două săptămâni de repetiţii axate pe aprofundarea rolurilor, pe coerenţa jocului cu partenerul şi ritmul fiecărei scene. Se reiau scenele cu mai multe personaje pentru crearea coeziunii de joc şi de mişcare. Figuraţia primeşte reacţii diferenţiate.

Decorul unic multifuncţional se adaptează diverselor scene ca reper realist, dar şi ca suport dramatic al acţiunii. Recuzita capătă o mai accentuată valoare de semn. (Exemplu: toate scrisorile de la *Hamlet* care apar în scenă au aceeaşi culoare, diferită de a celor oficiale).

Imaginea scenică devine mai complexă: se introduce o scenă mută, inexistentă în textul shakespearian, iar în scena „teatrului în teatru" se aduc, în spiritul epocii elisabetane, instrumentişti care acompaniază derularea piesei.

Se merge mai departe în perfecţionarea scenei *Laertes–Rege.* Printre indicaţiile minuţioase de „împlinire" a rolului în nuanţe date de Liviu Ciulei apare una de valoare esenţială pentru actor şi dovada că munca de descifrare a sensurilor piesei nu se epuizează la masa de lectură, ci este prezentă în toate fazele pregătirii rolului. Indicaţia dezvăluie „subtextul" personajului *Regelui* şi îl ajută pe interpret să capteze spiritul personajului. *Regele* insistă ca *Laertes* să acţioneze imediat, ucigându-l pe *Hamlet*, pentru că mai târziu s-ar putea răzgândi. Regizorul vorbeşte despre semnificaţia primă a replicii: scopul *Regelui* de a-l îndemna pe *Laertes* la acţiune imediată, ca şi despre valoarea ei de „credo" pentru *Rege*: după el s-a condus *Regele* în viaţă, înţelegem mai bine acum, actor şi viitori spectatori, energia interioară care a dictat actul uzurpării tronului. Este momentul de măreţie al regelui, surprinderea unei capacităţi mentale care conviețuieşte cu trădarea cea mai josnică. O altă funcţie a indicaţiei regizorale este că adaugă o ultimă trăsătură de maestru la portretul *Regelui* ca opozant activ, nu numai la nivel ideatic, al lui *Hamlet*, postură din ce în ce mai evidentă pe măsură ce actele lui *Hamlet* îl obligă pe *Rege* să riposteze. În spiritul descoperirii coerenţei interne a personajelor, în aceeaşi zi de repetiţie, se finalizase la nivel actoricesc o scenă importantă din confruntarea *Rege–Hamlet*, scena „teatrului în teatru". *Regele* îi este ostil lui *Hamlet*, nu e înşelat de masca nebuniei acestuia şi vrea să-l îndepărteze, deşi *Hamlet* nu l-a demascat încă. El intră în scenă cu intenţia de a-l îndepărta, de a-l trimite în Anglia. Capacitatea de a anticipa este o trăsătură comună celor doi adversari, asta le dă puterea cunoaşterii pe care regizorul vrea s-o scoată în evidenţă concentrând atenţia scenei pe ei. „Scena este un meci între *Rege* şi *Hamlet*, la care celelalte personaje sunt spectatori."

Există în piesă momente dificile, în care evoluţia actorului în scenă trebuie să-l ajute să găsească atitudinea interioară justă şi, în acelaşi timp, să înlesnească comunicarea cu partenerii de joc. O astfel de scenă este scena iatacului. După reprezentarea în faţa *Regelui* a piesei prin care *Hamlet* vrea să-l incrimineze pe acesta, *Regina* îl cheamă pe *Hamlet* la ea.

Sensurile scenei sunt clarificate prin intervenţia constantă a regizorului de aducere a interpretării în matca „scopului personajului". Răzbunarea este scopul lui *Hamlet.* Copleşit de amărăciune şi de povara rupturii afective de mama sa, îşi concentrează toată atenţia asupra *Fantomei Tatălui.* Liviu Ciulei: „Când *Hamlet* vorbeşte cu *Fantoma* este anulată total relaţia sa cu *Regina*". Este indicaţia care a creat protagoniştilor poziţiile de joc, tonul ideal şi „împărţirea" jocului lui *Hamlet* între cei doi parteneri (*Fantoma–Regina*) într-o scenă dificilă pentru că trebuia să se adreseze şi unei persoane reale şi unei „fantome" văzute numai de el conform convenţiei din piesă. Implicarea simultană şi continuă ca intensitate în acest moment a tuturor protagoniştilor ar fi făcut ca atenţia spectatorului să se fixeze cu greu asupra lor. Aşa devine mult mai grăitoare excluderea *Reginei* dintre cei doi şi capătă forţă scenică apariţia *Fantomei.* Dozarea de prezenţă–absenţă din scenă susţine patetismului *Reginei.* Iar Ion Cocieru, interpretul *Fantomei Tatălui*, poate să nu altereze solemnitatea apariţiei sale cu o participare prea evidentă la reuniunea de familie. O altă problemă

de rezolvat în scena iatacului a fost *tempo*-ul diferitelor momente. Un exemplu de perseverență actoricească în găsirea acestei vieți interne a corpului a adus Valeria Seciu. Partenerii s-au antrenat în munca de descoperire, sub ghidarea regizorală. Sufocarea interioară provocată de revelațiile și vorbele schimbate între mamă și fiu a chemat în mod intuitiv gesticulația largă, înfruntarea. Un scaun din decor este mutat de actor în timpul jocului și se capătă acel spațiu într-adevăr vital din punct de vedere psihologic. Scena iatacului a căpătat intensitate în interpretare de la o repetiție la alta. După ce schițarea mișcării scenice a permis actorilor postúrile cele mai natural-dramatice, iar gest, replică și privire s-au legat, Liviu Ciulei a livrat cheia interpretării: „Trebuie să vă aruncați cu totul în scenă".

O zi importantă din această perioadă a fost repetiția pe sens a celebrului monolog hamletian *„A fi sau a nu fi"*, paradigmă a monoloagelor anterioare, meditație asupra acțiunii.

Liviu Ciulei: „–Trebuie fixate în acest monolog rafturile gândirii, apoi se va vedea cum va fi realizat actoricește". Monologul este un proces de gândire cu puncte de descoperire a adevărului. Un adevăr ar fi „Gândirea, deci, ne face lași...", concluzie a oscilării între asumarea unei existențe nedorite și respingerea ei. Altul este „Aici e piedica...", lipsa de certitudine că moartea îți va aduce liniștea. Prima parte a monogului, înainte de „Gândirea, deci, ne face lași...", este spusă de *Hamlet* așezat pe o bancă în partea dreaptă a scenei. *Liviu Ciulei:* „–Partea dreaptă a scenei reprezintă locul rațiunii. Partea stângă a scenei, locul inimii, al sentimentelor". Ne întoarcem mai ușor cu privirea spre partea inimii, mai greu spre dreapta, și efortul acesta cere o sporire a concentrării. A doua parte a monologului este spusă în mijlocul scenei, vizualizându-se oscilația interioară. Poziția permanentă a interpretului din timpul monologului, întors în *trois-quart* față de spectator (îl vedem, dar el își vorbește sieși).

Repetițiile de lumini implică o muncă prodigioasă. Fiecare scenă conține mai multe secvențe de lumină și, după schițarea lor, se face corectura și se stabilesc timpii de trecere de la o situație de iluminare la alta. În afara luminii de scenă există diapozitivele de fundal care se iluminează diferențiat. Schimbările la traseele actorilor datorate punerii luminii sunt memorate prin repetiții susținute.

Repetiția de costume se desfășoară în același timp cu cea de lumini. Vizionarea costumelor aduce observații legate de ținută și de folosirea accesoriilor de îmbrăcăminte. Liviu Ciulei continuă să urmărească jocul actorilor și să insiste asupra atitudinii scenice, să reamintească sensul replicii care nu trebuie niciodată să se șteargă în „curgerea" rolului. O indicație mai generală este intensitatea dramatică și mai ales solemnitatea ca semn al lumii sociale și de idei a piesei.

În perioada finală a repetițiilor se introduc zgomote de scenă, se repetă amănunțit scene mai dificile din punctul de vedere al preciziei mișcării scenice (înmormântarea *Ofeliei*; în foaierul teatrului cei doi protagoniști ai duelului din scena finală se antrenează constant) și se începe repetarea *d'a capo* a piesei cu lumini, costume, zgomote.

Decorul se schimbă la vedere: configurația coloanelor care desenează spațiul de joc al scenelor, aducerea recuzitei, operații în care sunt angrenați personalul și unii actori. Se fac separat repetiții de schimbare a scenelor.

Observând importanța acordată de regizor iluminării, înțelegem că el folosește lumina ca pe un mijloc maleabil complementar simplității expresive a decorului.

Absența muzicii ilustrative își dezvăluie rațiunea de-abia în aceste ultime zile. Acorduri muzicale sobre și neliniștitoare, ca o vibrație dinaintea unui cutremur, răsună numai pe momentele de schimbare, cu un dublu efect: pe de o parte prevestesc înaintarea dramei în zone mai întunecate, pe de altă parte creează un contrast cu liniștea deplină a scenei ce urmează și ajută astfel concentrarea atenției spectatorului asupra replicii. Altfel, muzica apare numai când replica o cere, în rare ocazii, ca în scena primei apariții a *Fantomei* în fața lui *Hamlet*, o muzică venind din fundal de la petrecerea *Regelui*.

Repetițiile înglobează elementele noi și devin din ce în ce mai complete.

Spectacolul prinde culoare, iar Liviu Ciulei inspiră încă actorilor mici gesturi și nuanțe care dau viață și adevăr interpretării. Un exemplu ar fi gestul de „fante" cu care *Laertes* își aranjează părul în oglindă, în prezența complice a *Ofeliei,* în scena „sfaturilor lui *Polonius*". Acest gest mărește contrastul între atmosfera caldă de la începutul scenei și finalul neliniștitor, când *Ofelia*, căreia i s-a interzis să-l mai vadă pe *Hamlet*, dă primele semne de tulburare. Ierarhia socială în relația *Horațio–Marcellus*, unul universitar, celălalt soldat, trebuie să se traducă în poziția lor în scenă când își vorbesc, în ieșirile din scenă, pentru că ierarhia funcționează chiar dacă ambii sunt legați acum prin secretul *Fantomei* fostului rege.

O observație permanentă a regizorului se referă la monologul interior al personajelor care, atunci când nu se manifestă ca atare în monolog, conform convenției scenice, transpare în dialog. Replicile care sunt o emanație a convingerilor celor mai profunde ale personajelor trebuie să fie interpretate într-un fel distinct de adresare partenerului de dialog. Exemplificăm cu situații rebele din timpul repetițiilor. În prima scenă a piesei, *Horațio* le povestește celor doi soldați, zguduit de apariția *Fantomei*, cazuri similare, descrise în istorie, de răsturnare a raportului dintre vii și morți. Liviu Ciulei îi cere interpretului lui *Horațio* să nu se uite mereu la parteneri în cursul povestirii, pentru că cel mai important de redat acum nu este a-i face părtași la povestire, ci a se concentra asupra retrăirii emoțiilor provocate de lectura acestor fapte din istoria Romei. *Hamlet* reacționează la evenimente ca un cărturar; își apropie și disciplinează apariția greu de încadrat în realitatea curentă a *Fantomei* prin exemple din istorie, iată o posibilă interpretare critică a textului animată acum de clarviziunea aparent celei mai banale indicații regizorale. La fel de eliptic este regizorul când repetă indicația într-o altă scenă. Dar actorul o raportează la personaj, pe care și-l cunoaște, iar asistența descoperă că servește sensurile profunde ale textului. Este vorba de scena în care *Hamlet* vede *Fantoma Tatălui* pentru prima dată, iar *Horațio* și cei doi soldați care îl însoțesc îl opresc să urmeze *Fantoma*, temându-se pentru viața lui. *Hamlet* le aduce argumente raționale, le spune că nu se teme, dar, în fața rezistenței lor, se smulge, amenințându-i, și urmează *Fantoma*. Indicația ca *Hamlet* să nu privească spre tovarășii săi apare acum, când *Hamlet* răspunde unui impuls mai puternic decât prudența, pe replica *„Mă strigă soarta!"*. Soarta lui *Hamlet* de acum înainte, pecetluită de promisiunea pe care o face *Fantomei*, este să fie singur și aparițiile lui *Hamlet* de acum înainte vor purta marca însingurării.

HAMLET 1884

GRIGORE MANOLESCU

Hamlet pe scena românească

1861 – La Teatrul cel Mare din Bucureşti are loc premiera absolută pe o scenă românească a piesei *Hamlet* de William Shakespeare, după adaptarea franceză realizată de Alexandre Dumas-tatăl şi Paul Meurice. Partitura „romantizată" a personajului principal a căpătat strălucire graţie lui **Mihail Pascaly.**

1884 – **Grigore Manolescu** traduce (versiunea franceză a lui Montégut şi Letourneur), regizează şi interpretează rolul principal în *Hamlet, prinţul Danemarcei*, un prinţ „stăpânit de gânduri contradictorii, care se vădea a fi şi melancolic, sentimental şi revoltat". Spectacolul are loc la Teatrul Naţional din Bucureşti.

1895 – La Teatrul Naţional bucureştean, stagiune deschisă cu *Hamlet*. Luptându-se cu amintirea încă neştearsă a creaţiei lui Grigore Manolescu, **Constantin I. Nottara** aduce însă o „viziune originală şi valoroasă, un *Hamlet* frământat de o adâncă dramă, suportată lucid".

1895 – În acelaşi timp, la Iaşi, pe scena Naţionalului, publicul îl putea vedea pe **State Dragomir.**

1906 – Pentru prima dată pe afişul Teatrului Naţional din Craiova. Protagonist: **Petre Sturdza.**

1908 – **Constantin Mărculescu** va da viaţă, la Naţionalul craiovean, unui *Hamlet* la care mai apoi (în 1922)

revine, retuşându-l, fără însă a obţine laurii doriţi, căci „faţă de interpretarea clasică a maestrului Nottara nu aduce nici o notă originală".

1909 – Un nou *Hamlet* la Craiova ce va încununa cariera lui **Al. Dem. Dan.** Actorul abordează rolul după un studiu de 15 ani, lăsând posterităţii şi un impresionant caiet de regie. Se va întoarce asupra rolului şi în 1919–1920 şi 1922–1923.

1912 – An de marcă pentru istoria Teatrului Naţional din Bucureşti: **Tony Bulandra** joacă pentru prima dată *Hamlet*, ca apoi, **Aristide Demetriade** să se oprească asupra aceleiaşi partituri şi astfel să rămână în istoria posterităţii cu „una intre cele mai împlinite trăiri scenice. Având un fizic fragil, răscolit de focul adevărului, o privire contemplativă, reuşeşte însă să pătrundă tragica realitate şi s-o supună prin jocul său justiţiar."

1922 – **Zaharia Bârsan** dă viaţă eroului tragediei shakespeariane, pe scena Naţionalului clujean.

1925 – Primul spectacol cu text integral. Evenimentul are loc la Teatrul Naţional din Craiova, interpret fiind **Ion Manolescu.** „M-am străduit să-l joc omeneşte, să-l redau aşa cum l-am înţeles – un suflet ales, revoltat, chinuit."

1926 – La Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, în montarea lui Soare Z. Soare, doi mari actori ai teatrului românesc vor juca alternativ rolul principal: Tony Bulandra şi Ion Manolescu.

1937 – Spectacol pus în scenă de către Ion Sava, la Teatrul Naţional din Iaşi, avându-l în *Hamlet* pe **Tudor Călin.** Regizorul a imprimat „un ritm cinematografic, i-a indicat protagonistului să alterneze meditaţia sobră şi interiorizată cu sarcasmul şi ironia".

1941 – Liviu Rebreanu, directorul Teatrului Naţional bucureştean, lansează „bătălia celor trei *Hamleţi*": **George Vraca** – „sprinten, vioi şi totuşi concentrat şi substanţial"; **George Calboreanu** – „meditativ în singurătate şi voit ciudat în relaţiile cu cei din jur"; **Valeriu Valentineanu** – „obsedat până la pierzanie de propria lui neliniştе".

1958 – La Craiova, la Teatrul Naţional, cel dintâi *Hamlet* postbelic. Regizorul Vlad Mugur îi oferă tânărului **Gheorghe Cozorici** şansa de a-l întruchipa pe prinţul danez în spiritul „nevoii de a şti cât mai bine de vina celor ce trebuie pedepsiţi şi nevoii de a face cât mai bună şi mai aspră dreptatea".

1960 – **Fory Etterlé** joacă în spectacolul lui Ion Olteanu la Teatrul Municipal din Bucureşti. „Cred că niciodată şi nimeni nu-i va putea acoperi toate valenţele. Aveam 47 de ani când l-am jucat şi numai celebrul monolog m-a costat luni de muncă".

– Istoria Teatrului Naţional din Cluj consemnează un *Hamlet* pus în scenă de Miron Nicolescu şi **Constantin Anatol,** cu acesta din urmă în rolul nefericitului prinţ.

1961 – Regizor şi în acelaşi timp creator al rolului principal, **Dan Nasta** aduce povestea prinţului danez pe scena Teatrului Naţional din Timişoara.

1963 – Primul *Hamlet* la teatrul radiofonic, în regia lui Mihai Zirra. În rolul titular: **Constantin Codrescu.**

1971 – În premieră, pe scena Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Volgyessi Andrei, avându-l protagonist pe **Ferenczy Csongor.**

1974 – La Teatrul Nottara, în viziunea regizorului Dinu Cernescu povestea lui *Hamlet* devine: „tragedie a luptei pentru putere" în care personajele sunt „victime ale destinului, destin înţeles ca un mecanism istoric". În această lume este prins prinţul Danemarcei, „un om obişnuit, puţin mai elevat, inteligent, dar nu atât cât să fie perfid, cinstit, dar nu atât cât să fie erou, curajos în limitele normalului". La toate acestea, **Ştefan Iordache** a adăugat, cu strălucire „forţă, pasiune, căldură umană".

1983 – Piesa shakespeariană prinde viaţă şi la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, în regia lui Nicolae Scarlat; în rolul principal: **Cornel Popescu.**

1985 – Se joacă pentru a doua oară un spectacol cu text integral. La Teatrul Bulandra, creaţia complexă a lui Alexandru Tocilescu vorbeşte despre „relaţia gândire–acţiune, despre lumea ca lume şi teatrul ca teatru, despre orgoliu şi umilinţă, despre viaţa afectivă şi determinările ei, asamblând într-o idee mai multe conotaţii, în suprapunere de idei". **Ion Caramitru,** interpretul lui *Hamlet*, aduce aici „cel mai aproape de noi creaţia umanistă a acestui spirit modern".

1987 – Prima apropiere a regizorului Tompa Gábor de textul tragediei are loc pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. *Hamlet*: **Helja Sandor.**

1997 – După zece ani, de data aceasta la Craiova, Tompa Gábor se reîntoarce asupra capodoperei autorului englez. **Adrian Pintea** construieşte personajul principal în spiritul lucidităţii.

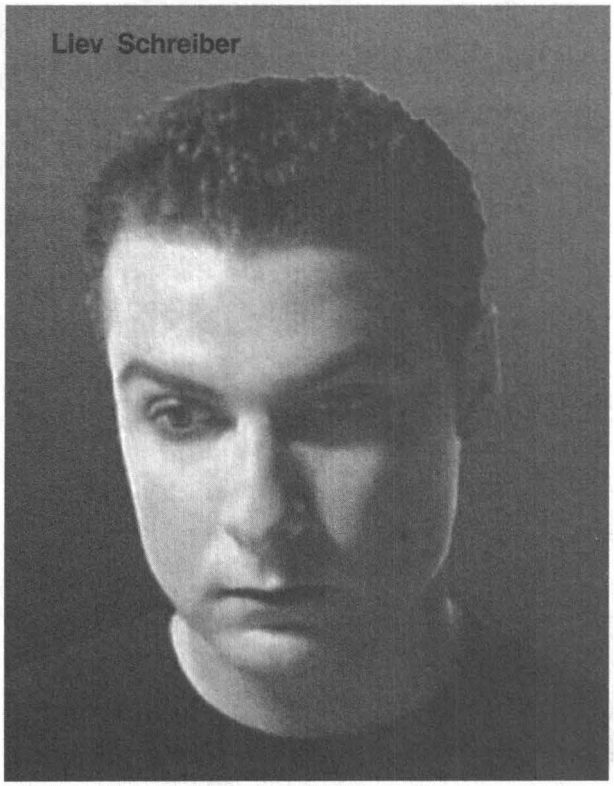
2000 – Din nou la Teatrul Bulandra, un *Hamlet.* Regizor – Liviu Ciulei, interpret principal – **Marcel Iureş.**

Felix ALEXA

Ironia lui Hamlet

De curând, s-a primit, la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", un material publicitar din Statele Unite prezentând o întreagă ofertă de casete video despre momente importante din evoluţia teatrului secolului XX sau despre despre mari personalităţi ca Peter Brook, Robert Wilson, Richard Foreman şi stilul lor de lucru. La rubrica „Teatru Experimental", Andrei Şerban ocupă un loc de frunte cu două casete video despre munca sa în teatrul american: scene din repetiţii, interviuri cu regizorul şi alte personalităţi ca Joseph Papp sau Ellen Stewart. Uneori un material sec, excesiv de concret, cu preţuri şi detalii tehnice, dar care conţine implicit şi o scară de valori, devine mult mai tranşant în ceea ce priveşte „amprenta" lăsată de un artist, decât multe studii. Andrei Şerban a marcat, impulsionat şi, uneori, dinamitat teatrul american din ultimii 30 de ani. Tânărul regizor român, ce şi-a păstrat şi în America aerul şi suflul avangardist de „copil teribil", a creat în anii '70 momente de vârf ale teatrului american: *Trilogia Antică* la Teatrul La Mama din New York; *Livada de vişini* la Lincoln Center din New York; *Omul cel bun din Seciuan* la Teatrul La Mama şi la American Repertory Theatre, Cambridge; *Agamemnon* la „Public Theatre" din New York. Mare parte din succesele sale sunt legate de o figură emblematică a mişcării teatrale americane, Joseph Papp, producător şi regizor, creator al lui „Public Theatre" şi al celebrului „New York Shakespeare Festival". Pentru Papp şi „New York Shakespeare Festival", Andrei Şerban a regizat, pe parcursul a mai mult de 20 de ani: *Livada de vişini* de A.P. Cehov şi *Agamemnon* de Eschil în 1977, *Maestrul şi Margareta* după Mihail Bulgakov în 1978, *Umbrelele din Cherbourg* de Jacques Demy şi Michel Legrand şi *O, ce zile frumoase!* de Samuel Beckett în 1979, *Pescăruşul* de A.P. Cehov în 1980. După peregrinări prin toate marile teatre din America şi Europa, după montări de spectacole de operă la Paris, Viena, Londra, Veneţia, Zürich, San Francisco, Andrei Şerban se întoarce în 1998 la „Public Theater" din New York cu *Cymbeline* de Shakespeare. Montare de mare succes, ce avea să impună pentru un premiu *Obie* un tânăr actor de mare clasă, Liev Schreiber, şi să le deschidă drumul pentru o viitoare colaborare shakespeariană. La sfârşitul anului 1999, cei doi încep lucrul, tot la „Public Theater", la *Hamlet*.

Aflat la prima sa confruntare cu prinţul danez, Andrei Şerban reuşeşte un spectacol de o simplitate rafinată, plin de soluţii regizorale neaşteptate, ingenioase, de o mare forţă dramatică şi vizuală. *Elsinor* devine, în viziunea lui Andrei Şerban, un tărâm al continuei suspiciuni şi pânde (*Polonius* are permanent cu el un reportofon, înregistrând tot ce spune *Hamlet*), creând astfel un context în care spiritualitatea şi luciditatea „nebună" a lui *Hamlet* se detaşează ironic de „viermuiala" celorlalţi. Departe de figura romantică a prinţului însingurat, *Hamlet*-ul lui Şerban îşi găseşte în Liev Schreiber un interpret ideal. De o mare combustie interioară, manifestată însă într-un joc reţinut şi subtil, Liev Schreiber are ironie şi demenţă, luciditate şi fragilitate în acelaşi timp. În *Arta sacră a lui Shakespeare*, teoreticianul Martin Lings, ale cărui idei l-au inspirat pe Şerban pentru această montare, scrie: „Aşa cum Adam n-a fost numai omul care a căzut ci, de asemenea, cea mai perfectă creatură, făcută după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, aşa şi *Hamlet*, care într-un anumit sens îi corespunde lui Adam, nu este numai un pelerin prin purgatoriul vieţii, ci şi un simbol al stării edenice pierdute a omului".



HAMLET – 2000

Pe parcursul întregii montări, ai senzaţia unei vivisecţii pe care *Hamlet* o face lumii înconjurătoare de la un nivel de spiritualitate ce transcende simpla natură umană. Şerban s-a ferit de toate clişeele (atât de înrădăcinate în noi, uneori inconştient) referitoare la „nebunia" lui *Hamlet* sau a *Ofeliei*. Mizând mai mult pe forţa simplicităţii gestului şi pe reţinerea crizelor într-o zonă de graniţă între luciditatea tăioasă ca o lamă de cuţit şi izbucnirea violentă a stărilor lăuntrice, spectacolul devine o dezmembrare vie, modernă între un *Hamlet* şi o *Ofelie* ce nu par deloc izolaţi în lumile lor şi un public fascinat de aparenta „normalitate" a personajelor. Într-un decor semnat John Coyne, rafinat ca un desen japonez (un spaţiu plin de nisip în care se află o stâncă, aducând cu o grădină Zen, spaţiu propice meditaţiei profunde, iar ca un fel de contrapunct în spatele scenei, un zid enorm care avansează din când în când, distrugând parcă liniştea şi rafinamentul spaţiului din faţă), în costumele moderne cu accente uneori orientale ale Marianei Drăghici şi cu muzica originală a lui Elizabeth Swades (vechea colaboratoare a lui Şerban de la *Trilogia Antică*), spectacolul mi s-a părut o îmbinare reuşită între o viziune avangardistă şi respectul profund pentru textul shakespearian, aşa cum vibrează el astăzi. Apariţia actorilor din piesă este pentru Şerban un moment de mare inventivitate, ei venind ca nişte spirite înaripate, nişte fiinţe semireale care, paradoxal, dau la iveală, prin arta lor, realitatea cea mai crudă: crima lui *Claudius*.

În discursul lui *Hamlet* către actori, aceştia aduc în scenă afişele spectacolelor cu *Hamleţi* celebri, de la Laurence Olivier, Sam Waterston până la Liev Schreiber însuşi: *Hamlet* aflat faţă în faţă cu propria imagine, cu propriul rol.

O imagine ironică, dar şi îngrozitor de crudă: un actor care, privindu-şi predecesorii, se metamorfozează în prinţul Danemarcei, detaşându-se, în acelaşi timp, de acest rol emblematic. În aceeaşi suită de invenţie regizorală strălucită este scena „teatrului în teatru", unde Andrei Şerban propune un *Claudius* cabotin (jucat excelent de Colm Feore) şi înfiorat nu atât de remuşcări, cât de faptul că *Hamlet* încă trăieşte. La un moment dat, actorului care joacă regele din „Cursa de şoareci" i se face aparent rău (la indicaţia lui *Hamlet*), iar trupa îl invită pe *Claudius* să continue reprezentaţia, ceea ce se şi întâmplă. Şerban nu face din *Claudius* doar un spectator la înscenarea propriei crime, ci un participant direct, un dublu al fratelui ucis, pus în situaţia de a retrăi, fie şi numai prin arta teatrului, fiorii victimei sale.

Hamlet-ul de la „Public Theater" din New York e un spectacol tulburător nu atât prin tragismul sau disperarea personajelor, cât prin radiografia exactă, lucidă, sadică şi ironică totodată, de mare rafinament pe care *Hamlet* şi-o face lui însuşi, iar Andrei Şerban, lumii în care trăim.

BALET – DANS – TEATRU

Simona NOJA

„De la fiecare stil trebuie să se ia esența"

Doina Modola: *Există în viața unui artist momente decisive, întâlniri cu personalități declanșatoare, șanse ieșite din comun. Care a fost itinerariul la capătul căruia ați ajuns prim-balerină a Operei din Viena?*

Simona Noja: Am început prin a face gimnastică (de la șapte la zece ani) în echipa olimpică a lui Bela Károly. Copil fiind, dansul mi se părea monoton comparativ cu gimnastica. Dansul era o bucurie a momentului, dar nu-l vedeam ca pe o profesie. Trebuia să am o meserie. Nu mi-am pus problema nici când am terminat Liceul de Coregrafie din Cluj să-mi fac din dans o meserie. După concursul de la Jackson (S.U.A.), în 1990, brusc am realizat această posibilitate. Banii și recunoașterea internațională mi-au confirmat adânc ideea că și dansul poate fi o profesie.

D.M.: *De ce ați preferat Düsseldorful când, în 1990, câștigând acest premiu în S.U.A., puteați să alegeți orice, și New York, Miami, Atlanta, Viena, Stockholm, Basel?*

S.N.: Pentru o anume seriozitate a instituției.

D.M.: *Ați putut s-o ghiciți atât de prompt, la numai 22 de ani, fără o experiență prealabilă a opțiunii?*

S.N.: Seriozitatea unei companii o vezi după mai multe criterii. Din punctul de vedere al repertoriului, al tipului de studii, al programului de repetiții, al spectacolelor ce se rulează etc. Am aflat toate acestea când mi s-a făcut oferta. Pentru mine acel concurs din Statele Unite a fost un moment de răscruce. Aveam de ales la doar 22 de ani (interior, însă, mult mai puțini), ajunsă brusc într-o lume cu totul altfel decât cea în care trăisem, într-o altă limbă, o altă cultură, o altă mentalitate. Fusesem crescută foarte riguros, cu sentimentul că în jurul meu am o totală protecție, care mă ferește de orice. Trăisem într-o lume ideală, desprinsă de pământ. Am avut un șoc, nu numai cultural. A fost foarte dificil să hotărăsc ceva, după ce toată viața nu fusesem în această situație. Trebuia să tratez contracte, țări, etc. Am ales Düsseldorful, unde am rămas patru ani (1991–1995), terminând între timp Facultatea de Litere din Cluj (1994).

Am optat pentru Düsseldorf și după aceea am optat pentru Berlin și Viena, pentru că am vrut să fac tot, să mă bucur de toată paleta dansului contemporan, clasic, neoclasic, modern, dans-teatru, etc. Există extrem de multe aspecte complexe ale dansului actual pe care nici nu le putem cuprinde în limbaj, creând termeni noi. Pentru mine a fost important să fac diverse stiluri ale diverșilor coregrafi, nu să mă limitez la stilul unuia singur.

Mi-am dorit ca în primii treizeci de ani să mă familiarizez cu tot ceea ce e azi în dansul mondial la nivelul cel mai înalt. Pot să dansez acum, cu pregătirea pe care o am în orice stil, să fac față la nivelul cel mai înalt. Asta presupune foarte mult. Mai departe, vreau să transmit eu această artă, să învăț dansatorii și

tinerii să facă față în cât mai multe stiluri posibile. Asta mi se pare foarte important. De la fiecare stil să ia esența și să-și modeleze personalitatea în funcție de stil.

D.M.: *Un rol foarte important în cariera dumneavoastră profesională l-a jucat perioada de la Düsseldorf.*

S.N.: Și Heinz Spoerli, elvețian de limbă germană, cel care păstrează linia net clasică în sensul pur al cuvântului. Acum el este directorul baletului din Zürich. Spoerli e foarte important în perimetrul dansului contemporan nu numai în calitate de coregraf, ci și ca director de teatru. El angajează foarte mulți dansatori tineri pe care îi formează în compania lui. Ca să faci o școală bună ar fi bine să mergi câțiva ani în compania lui Heinz Spoerli, adică la Zürich. Eu l-am cunoscut la Düsseldorf, el fiind acela care mi-a dat contractul la Düsseldorf în 1991.

D.M.: *Apoi, din 1995, ați fost angajată la Opera din Viena...*

S.N.: De fapt, în 1995, am semnat un contract dublu: cu Deutsches Staatsoper din Viena (unde dansam de luni până vineri) și cu opera din Berlin (unde dansam de vineri seara până duminică). Doi ani de zile am muncit în acest sistem.

D.M.: *N-a fost prea solicitantă această experiență, având în vedere exigențele la care se ridică nivelul profesional în aceste instituții de primă mărime în Europa?*

S.N.: A fost extraordinar. Acolo mentalitatea e diferită. Contează într-adevăr fiecare spectacol. Fiecare spectacol e o premieră și chiar cel ce te vede prima oară și acela care nu e deschis pentru dans vrea acea încântare estetică de la început la sfârșit. Nu există a doua oară, „lasă că mâine va fi mai bine". Forsyte spunea: „trebuie să dai dovada totalei împliniri a propriei tale ființe în fiecare moment, în *acest* moment – tot ceea ce ai simțit vreodată, ai gândit vreodată, ai fost vreodată – ești rezultatul tuturor acestor trăiri". Fiecare spectacol e altfel pentru că în fiecare zi te schimbi. Și dacă ești un artist care caută și caută foarte mult, totul se schimbă foarte mult, totul se schimbă foarte des. Azi faci altfel expresia, intensitatea, *timing*-ul. Fiecare moment din spectacol e important, nu există priorități. Există spectacolul. Fiecare moment trebuie să fie atât de perfect, cât poate fi în acel moment. În zilele cu o anumită dispoziție lăuntrică, momente din spectacol le tratezi cu o intensitate extraordinară. Așa rămâne spectacolul viu.

D.M.: *În ultima vreme, stilistica dansului s-a schimbat foarte mult.*

S.N.: Dansul câștigă imens prin deschiderea către alte surse, nu numai către alte arte: mass-media aduc deschiderea către alte mijloace, sportul influențează nu numai mișcările, ci și o anume dinamică. De la început s-a vrut o reîntoarcere către mișcările naturale. Nu putem bate în cuie granițe fixe, ele au devenit flexibile, permeabile. Trebuie să fim toleranți în cel mai bun sens al cuvântului. Dansul clasic împrumută din dansul modern *timing*-ul, o anume forță, extremele mișcării. Nu mai e grațios, pentru gustul de azi și mentalitatea modernă, ce a fost acum o sută de ani. Invers, dansul modern a căpătat o anume rigoare, improvizația e structurată, devine element într-un sistem. William Forsythe, de pildă, director la *Ballet Frankfurt* de vreo 15–20 de ani, a introdus un nou stil de dans extrem de straniu. Foarte aparte e și sistemul de dans, extrem de straniu. Foarte aparte e și sistemul de muncă al acestui grup, care nu e un ansamblu propriu-zis, un corp de balet, ci douăzeci de dansatori, fiecare cu personalitatea lui, fiecare cu fizicalitatea lui, tratat individual. Forsythe nu folosește dansatorii ca un grup, nu-i tratează ca grup. Fiecare are o personalitate proprie și e folosit ca atare. A schimbat structura dansului neoclasic și a dansului clasic

făcându-l neoclasic, continuând astfel ce a început Balanchine în anii '50. Forsythe folosește foarte mult extremele mișcării, de la tehnica dansului clasic, capacitatea corpului de a se mișca în modul cel mai extrem cu putință. *Developpé* nu până la 120°, ca în dansul clasic, ci până la 180° și dacă ar fi posibil l-ar duce la 360°. Sparge orice tipar și dă libertate maximă corpului. Nu poți impune unui picior să meargă până la 360°, dar elanul de acest tip implică o anume dinamică a mișcării. Aceasta duce corpul la o extensiune maximă, care nu poate fi atinsă decât în acel moment de totală libertate, concentrare, eliberare de normă.

D.M.: *Dansatorii săi sunt probabil excepțional dotați...*

S.N.: Nici unul dintre dansatorii lui nu e dotat special pentru balet, nici unul nu are fizicalitatea tradițională, în lumea dansului, adică nu e înalt, subțire, cu picioare lungi, o anume deschidere. Ei nu au o deschidere mare, dar felul în care se mișcă generează o anume energie și dă această impresie.

D.M.: *Întâlnirea cu el, în 1993, îmi mărturiseați, a fost pentru dumneavoastră decisivă profesional. V-a ales totuși, am această convingere, după niște criterii.*

S.N.: Eu sunt o excepție. Am intrat sub incidența preocupărilor lui nu pentru calități, ci pentru că am avut această dinamică a mișcării. O anume dinamică a sportului, dar nu calități fizice. O anumită forță fizică și o anume amplitudine a mișcării. Am fost luată la Forsythe și am intrat sub incidența preocupărilor lui nu pentru că am fost bună la balet, nu pentru că am avut calități tehnice sau o anumită tehnică, ci pentru că am avut o anumită dinamică, extrem de dificilă. Își alege dansatorii după această dinamică. Cine are această dinamică, modul de a se mișca în felul în care el vrea are șansa să evolueze în coregrafiile lui. Nu poți, în mod obișnuit, într-un spectacol de câteva ore, să fii în fiecare secundă, din fiecare oră, la maximumul capacității tale. Ei bine, el spre asta te împinge. Reușește să-și aducă dansatorii într-un anume extaz al mișcării. Pe scenă e așa o tensiune, încât simți ca spectator o emanație, un extaz, o totală dăruire a acestor dansatori pentru mișcare. Eu am intrat în atenția lui prin această energie pe care sunt în stare s-o eman, nicidecum prin calitățile fizice. Calitățile fizice și tehnica au venit ca niște date complementare. Era extrem de motivat și inspirat de prezența mea acolo.

D.M.: *Cât timp ați lucrat cu el?*

S.N.: Am lucrat foarte puțin. Am intrat pentru *In the middle... somewhat elevated*. Acesta e un balet pe care el l-a creat pentru Sylvie Guillaine, care are ea însăși o extensie extrem de mare, fiind una dintre cele mai mari balerine la ora actuală. A lucrat însă absolut accidental cu noi, pentru că el nu caută dansatori cu extensie mare. Dar s-a întâmplat să fie într-un anume moment în acel loc.

D.M.: *Dintre coregrafii de elită ai stilului clasic îmi vorbeați despre Jiri Kylian.*

S.N.: Jiri Kylian de la Neederlands Dance Theatre (N.D.T.). Cu el n-am lucrat personal, dar îl admir foarte mult pentru că e extrem de bine pregătit muzical și folosește partitura muzicală foarte exact, ca un dirijor. E un cunoscător foarte minuțios al muzicii din interiorul ei. Cred că a fost violonist. Creează imagini extrem de plastice. Are o educație muzicală foarte bine pusă la punct, dar s-a format ca dansator. Înainte de a deveni director la Neederlands Theatre, a fost dansator la Stuttgart sub conducerea lui John Cranco. Kilian creează o dinamică a mișcării extraordinară, niște imagini extrem de interesante, bogate, folosind minuțios partitura muzicală, transpunând-o inspirat în dans. În baletul contemporan există acum o anume tendință: coregrafii să folosească muzica mai mult ca fundal sonor. Dansul și muzica se interferează astfel doar pe alocuri, doar incidental, fără ca partitura muzicală să fie o bază pentru dans.

D.M.: *Printre cei care au revoluționat dansul postmodern a fost și Hans van Mannen...*

S.N.: Hans van Mannen (din Amsterdam) a revoluționat, în urmă cu douăzeci de ani, dansul, aducând un anume erotism în dansul modern. Acum douăzeci de ani, faptul de a vedea dansatori goi pe scenă, motivat chiar, era o raritate. Dar coregraful acesta e o raritate și în dansul actual, căci are o percepție ironică a dansului, a mișcării, o percepție foarte subtilă, o distanțare interioară. Dansurile lui toate conțin această tentă ironică. Grotescul are o formă personalizată. El dirijează mulți dansatori îmbrăcați în costume de culoarea pielii și, de jur-împrejur, cu forme care le accentuează formele naturale.

D.M.: *E un lucru vechi în teatru. Îl folosea și Kantor.*

S.N.: Se poate. Dar cum îl folosește el în dans e un lucru nou. Transpunerea mișcării pe această bază se soldează cu un comic foarte actual, bucurându-se de mare succes în Occident, pentru că lumea se destinde și râde. E un comic al detensionării. L-aș mai aminti și pe John Neumeier, american care conduce școala nemțească de balet la Hamburg, e directorul acestei companii de douăzeci și cinci de ani. Fost dansator, foarte intelectualizat, e, probabil, coregraful cel mai citit dintre toți coregrafii, care reușește să transpună acest spirit. E foarte sofisticat în expresie. A fost dansator. Nu cred că are pregătire superioară, dar e intelectual din vocație. Autodidact, poate.

D.M.: *Printre preocupările dumneavoastră a intrat și dans-teatru. Ați lucrat și cu Pina Bausch?*

S.N.: În cazul Pinei Bausch nu e vorba propriu-zis de balet. Poate cuvântul potrivit e mai degrabă *spectacol.* Tulburătoare de-a dreptul, spectacolele ei, realizate cu dansatori foarte buni (cam 20–30 de angajați în companie), nu le poți numi „balet".

D.M.: *Cam pe ce perioadă au contracte angajații?*

S.N.: Depinde. E foarte greu să te adaptezi stilului unui coregraf. În momentul când te-ai adaptat, ești muza lui. Inspirându-l, și el te inspiră pe tine, într-un schimb reciproc și mulți dansatori rămân. De exemplu, William Forsythe are din 20 de dansatori cam 10–12, care sunt de ani de zile cu el. Pina Bausch la fel.

D.M.: *Până la ce vârstă?*

S.N.: Depinde. E foarte dinamic, foarte dur, foarte solicitant ce ți se cere într-un spectacol. Dar există și roluri care au altă solicitare. Deci poți să rămâi în compania lor mulți ani. Unii dansatori sunt foarte buni și-i înțeleg spiritul. Să dansezi, de pildă, într-un balet de Kilian e extrem de dificil. Și se pun praguri atât de înalte încât ești absolut incapabil să le treci. Eu, care am dansat cu Forsyte, ca să dau audiție la el, ar trebui să mă pregătesc foarte bine. Cum te poți pregăti? Nu trebuie să faci ceva, trebuie să fii ceva. Trebuie să fii un material extrem de ușor maleabil în limbajul respectiv. Trebuie să te potrivești.

D.M.: *Ați risca să mergeți acum în trupa lui Forsythe?*

S.N.: Nu. În 1993 mi s-a propus să merg în compania Forsythe. Dar nu-mi dădea destulă libertate personală. Mă dirija să devin materia lui. Aceasta presupune foarte mult. Când văd un balet al lui, plâng efectiv, pentru că mă impresionează atât de mult. Dar nu puteam să-mi subjug personalitatea unui singur creator. Doream să fac cât mai mult.

D.M.: *Timpul a dovedit că aveați dreptate. Cariera dumneavoastră europeană e în continuă ascensiune. Succes!*

Doina MODOLA

Doina MODOLA

Lebedele lui Oleg Danovski

Companie de o anumită ţinută, Teatrul de Balet „Oleg Danovski", intitulat astfel în memoria fondatorului său, marele maestru al coregrafiei româneşti, cunoaşte sub direcţia doamnei dr. Ana Maria Munteanu o resurecţie şi o diversificare repertorială şi stilistică neavând nimic în comun cu binecunoscuta lene levantină. Întemeiat în 1978 de Oleg Danovski, „personalitate importantă în lumea dansului european", cum îl prezenta critica din străinătate, teatrul purta pe atunci numele „Fantasio", având cea mai tânără trupă, alcătuită din proaspeţii absolvenţi ai Liceului de Coregrafie din Cluj. Devotat baletului clasic, al cărui promotor era Oleg Danovski, noul teatru a avut drept prim spectacol integral capodopera lui P.I. Ceaikovski, *Lacul lebedelor*. Coregrafia spectacolului aparţinea, desigur, lui Oleg Danovski, care montase celebra partitură pentru prima oară în România în 1957, la Teatrul de Operă şi Balet din Bucureşti (acesta înfiinţat în 1954). Evenimentul a însemnat o dată importantă pentru istoria baletului românesc. La noi se mai dansase, parţial, actul al II-lea, în 1932, la Opera Română din Bucureşti, de către corpul de balet (alcătuit doar cu câţiva ani înainte), cu dansatori formaţi de Anton Romanovsky şi Vera Carraly.

Integrala celebrei partituri a lui P.I. Ceaikovski, a cărei premieră a avut loc la 7 noiembrie 1957, cu Irinel Liciu (*Odette/Odile*) şi Gabriel Popescu (*Siegfried*), se bizuia, bineînţeles, pe formula tradiţională a coregrafiei lui Lev Ivanov şi Marius Petipa (în actul al II-lea) – fundamentul versiunilor coregrafice din întreaga lume. În numai două luni, faimosul coregraf român a izbutit să realizeze montarea, în condiţiile în care coregrafii ruşi elaborau spectacolul în câţiva ani de repetiţii, cu trupe de mare experienţă. Aportul creator al lui Oleg Danovski ţinea mai ales de sporirea ansamblului, prezentarea dansurilor de caracter, modificarea finalului, în care, în pofida originalului, povestea se sfârşeşte cu victoria iubirii pure. El a dinamizat evoluţia dansatoarelor, a impus, cu rigoarea-i cunoscută, desăvârşita coordonare a desenului scenic, păstrând în forma consacrată *pas de trois* (din actul I), actul al II-lea integral şi *pas de deux* (din actul al III-lea).

Foarte solicitant ca execuţie şi cuprindere, baletul acesta (aparţinând unei cunoscute trilogii, din care mai fac parte *Frumoasa din pădurea adormită* şi *Spărgătorul de nuci*) reprezintă în sine un prag al profesionalizării, sincronizării trupei, desăvârşirii instrumentalizării corporale. De mai bine de un secol încoace, de când a fost creat (prima versiune coregrafică în 1877, muzica comandată lui Ceaikovski în 1875; versiunea coregrafică Ivanov–Petipa, cea care s-a impus şi s-a perpetuat, în 1895), *Lacul lebedelor* constituie o piatră de încercare pentru trupe şi coregrafi şi o istorie în mic a baletului mondial. „*Lacul lebedelor* rămâne un punct maxim al unei evoluţii în istoria baletului, care începe cu *Giselle* în 1841 şi se încheie cu *Les Sylphides* în 1909 – epoca de aur a baletului clasic."

De la această primă creaţie care s-a bucurat de un succes extraordinar, Oleg Danovski a mai montat *Lacul lebedelor* la Opera Română din Cluj (în două rânduri, 1958 şi 1971), la Opera Română din Timişoara (1976), la Teatrul de Balet din Constanţa (1980), la Ljubliana, Zagreb, Sofia. Toate coregrafiile *Lacului lebedelor* în ţară, chiar semnate de alţii, reeditează creaţia sa.

Piesă aparţinând repertoriului permanent al Teatrului „Oleg Danovski", *Lacul lebedelor* a întinerit încă o dată sub conducerea artistică a Simonei Noja, prim solistă a Operei din Viena, director artistic al trupei constănţene din vara lui 1999, după primul *Festival Internaţional de Teatru-Dans* organizat la Constanţa.

Sub conducerea artistică a Simonei Noja, Compania „Oleg Danovski" şi-a pregătit turneul anual în Austria, Belgia, Olanda, Elveţia, Franţa (încununat şi anul acesta de succes) într-o lună şi zece zile, noua maestră a trupei întrecându-se pe sine în a antrena şi desăvârşi noii interpreţi, dintre care, mai bine de 40%, noi în roluri. Autoritatea profesională a Simonei Noja, a animat interpreţii, inducând „cu mănuşi de mătase" o exigenţă şi o voinţă de desăvârşire şi modernizare care a dat roade miraculoase. În acest răstimp, au fost pregătite şase distribuţii: pentru *Lacul lebedelor*, *Cenuşăreasa*, *Chopeniana*, *Cocoşatul de la Nôtre-Dame* care plecau în turneu (şi deopotrivă, *Spărgătorul de nuci* şi *Motanul încălţat*). Au fost lansaţi noi solişti (ca Ovidiu Muscalu), au fost avansaţi în alte categorii alţii, afirmaţi înainte (Gigel Ungureanu a devenit solist 2). A fost modernizat şi actualizat stilul. Tensiunea spre perfecţiune a fiecărei clipe şi învestirea cu maximă formă, ca exprimare de sine, s-a îmbinat cu uşoare modificări gestuale care fac ţinuta mai elastică, extremele mai deschise şi mai mobile, decât în stilul clasic tradiţional.

Spre deosebire de versiunile tradiţionale ale baletului rus, în care basmul îşi trasează atent fabulaţia, cu o deosebită atenţie pentru teatralitate şi interpretarea dramatică a rolurilor, versiunea Oleg Danovski se dedică mai degrabă elogiului mişcării, triumf al valsului tumultuos, îmbătător. Costumaţia, semnată de lector universitar Unda Popp de la Academia de Artă din Bucureşti, monocoloră în actul I, fără a singulariza coloristic eroii, a fost diversă şi intensă în actul al III-lea (dar parcă uzând de materiale prea compacte, grele pentru dans . *Tutu*-urile din actul al II-lea şi al IV-lea au fost realizate, într-o concepţie nouă, de Eva Schubert de la Opera din Viena, prelungind şi facilitând prin linie şi material acea vibraţie unică a mişcării ce defineşte muzicalitatea corporalizării ansamblului în *Lacul lebedelor*.

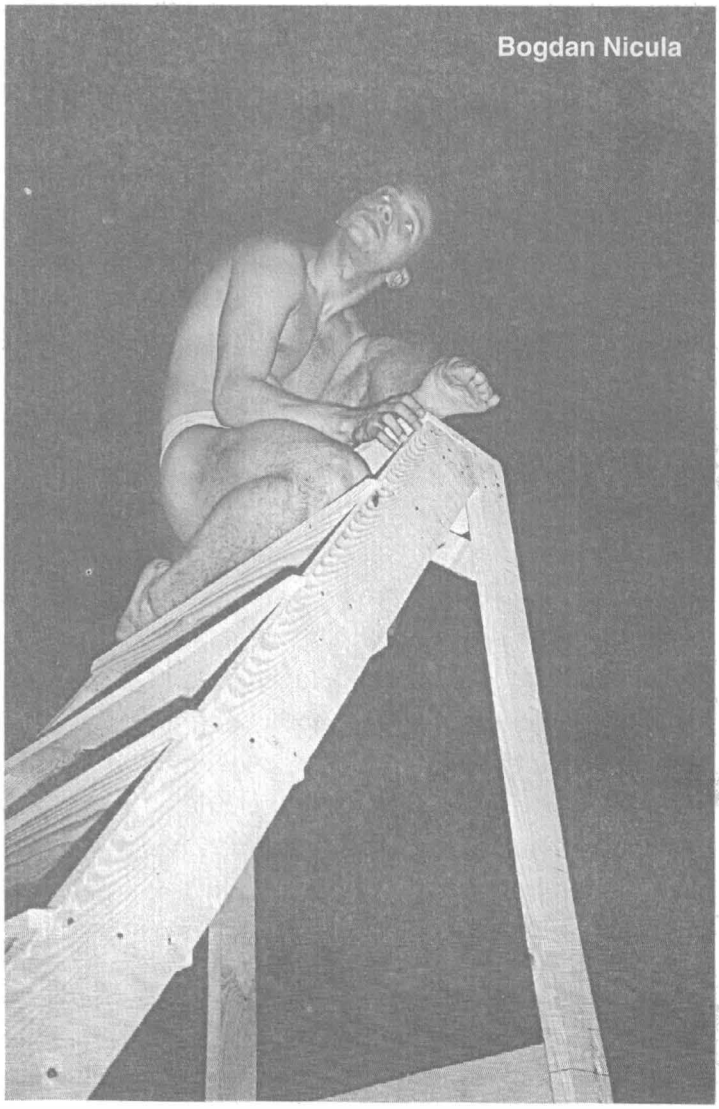
De la început, decorurile Undei Popp sugerează spaţiul malefic al lacului, străjuit de siluetele prelungi ale copacilor stilizaţi, printre care se pierde, ca o părere, fecioara transformată în lebădă (Prologul). Atmosfera de legendă germanică domină şi sărbătoarea de la curtea prinţului, siluetele de spumă ale dansatoarelor multiplicându-se reflectate fantast pe podeaua lucioasă, în lumina selenară. Doar în actul al III-lea, decorul dobândeşte concreteţea arhitectonică a unei săli de bal princiare, intens luminată, invadată de dinamica energică a dansurilor de caracter: dansul spaniol, napolitan, unguresc, mazurca. *Pas de trois* din actul I a fost excelent interpretat de Olimpia Chea, Melinda Vereş, Cristian Tarcea, deopotrivă ca expresivitate a mişcării şi capacitate de caracterizare. Actul al II-lea a fost în întregime realizat cu îngrijire şi precizie, trasând ferm itinerarul trupurilor ce se întrec să „vorbească". Cu infime desincronizări au evoluat *Lebedele Mici* (Camelia Neagu, Katia Motovilova, Lili Butunoi, Simona Costea), în volute ample s-au avântat *Lebedele Mari* (Cici Ursul, Melinda Vereş, Violeta Vlas, Anca Strnad) într-o gingaşă caligrafie. În rolul principal (*Odette/Odile*), Aliss Tarcea a evoluat cu precizie şi conştiinciozitate, mai convingătoare totuşi ca lebădă neagră. Impetuoasă şi sigură ca *Odile*, a fost mult mai timidă şi mai reţinută ca *Odette*. Interpretei îi lipseşte (încă) acel *vibrato* al mâinilor şi al trupului care converteşte lebăda albă în expresia inefabilă a simţirii romantice şi a vulnerabilităţii sufletului. Corect, dar fără dăruire pasională, Traian Vlas a realizat un prinţ, în care visul şi căderea sunt reprezentate îngrijit tehnic. *Rotbart* al lui Daniel Precup a fost uneori pândit de emfază. În schimb, Costel Georgescu, interpretul *Bufonului*, s-a făcut însăşi expresia imaginaţiei burleşti. Dinamic, vital, inspirat, a fost când izvor al bunei dispoziţii, ce saltă, se învârte, parodiază, provoacă (transformând, în actul I, curtea princiară într-un uriaş xilofon şi întrecându-se în giumbuşlucuri), când confident sensibil şi comprehensiv. Salturile sale, piruetele, ritmul, viteza de execuţie, îl prezintă într-o formă foarte bună, în progres artistic. Întregul colectiv de dansatori a slujit cu deosebită dăruire construcţia armonică şi tensiunea lirico-dramatică a spectacolului, pe toată întinderea lui.

Octavian SAIU

Foc, forță, tandrețe

Dedicat lui Malraux, spectacolul constănțean semnat de Gigi Căciuleanu stă sub semnul nevoii de spiritualitate. În toate dimensiunile ei, surprinse de mișcare, viața este o suită de ritualuri discrete care o însoțesc de la naștere spre neființă. Viziunea regizorului-coregraf articulează secvențe în care dansul se îngemănează cu muzica lui Verdi. Axă ordonatoare, care impune coerență și unitate, dialogul muzical-coregrafic creează imagini ce încorporează, fiecare, un grăunte de teatralitate. O psihologizare subtilă hrănește gestul și tendința de geometrizare a spațiului în care trăiesc dansatorii.

Recviemul este dăruit acestui secol când puritatea și frumusețea au fost maculate de violență, de marasmul vulgarității. În perspectiva dualistă a lui Căciuleanu, raportul dintre sacru și profan, dintre ordine și haos capătă valențele celui dintre artă și nonartă. Semantizarea limbajului trimite la convenția declarată încă de la tragerea cortinei – prin decorul sumar, compus din reflectoare și câteva panouri scrise, care alătură dinamicii corporale cuvinte-cheie: Foc, Forță, Tandrețe... Fiecare dintre ritualurile zugrăvite pe scenă amintește de ele, într-o alchimie care le transformă în Frumos.


Bogdan Nicula

Ritualul nu este pentru Căciuleanu o succesiune de acte, ci o concentrare a energiilor cosmice în faptul uman, ceea ce, prin dans, apropie omul – înger prăbușit – de o altă stare. Prin scenă trec și oamenii obișnuiți, îmbrăcați în negru, însoțiți de obiecte terestre – intruziuni ale lumescului în arta înțeleasă ca ritual al aspirației spre cer. Balerinul împușcat de unul dintre acești „out-sideri" este, poate, cea mai esențializată expresie a grotescului în care s-au cufundat ultimele decenii.

Tehnica impecabilă a artiștilor Companiei Oleg Danovski slujește la construirea unui ansmblu de semne care vorbesc despre naștere, nuntă, moarte, dragoste, atracție, interdicție. Mișcările lor reușesc să înfiripe o

caligrafie a trupurilor care, deşi deliberat uniformizate uneori prin cromatică şi desenul costumului, se disting prin partituri de personalitate. Şi în scenele individuale sau de cuplu, şi în cele de grup, măiestria de coregraf – nu întodeauna şi acurateţea regizorală – transpare prin calităţile lor. De la ritualul forţelor contorsionate care se întâlnesc, până la ceremonialul carnavalesc, macabru, şi la imaginea încercării de a urca la nesfârşit treptele destinului, trupa a păstrat aceeaşi voluptate şi aceeaşi precizie. Totuşi, există momente când ritmul este neadecvat sau, dimpotrivă, dublează inutil mesajul muzicii.

Înainte de final: cuvântul şoptit, ca o taină – punctul culminant. Versurile şi mişcarea creează o poezie complexă în care regăsim zădarnicia şi speranţa din întregul demers spectacular. Şoapta nu tulbură arhitectura sonorităţilor lui Verdi, ci survine ca o clipă a conştiinţei care consfinţeşte o operă închinată existenţei – absurde şi tragice – într-un „mileniu fără viaţă".

Încheierea aparţine însă dansului şi toţi cei pe care i-am privit se află acum pe scenă, în albul care-i decupează din întunericul fundalului. Femininul şi masculinul îşi recapătă identitatea. *Recviemul* pentru veacul „doborât" de rău este o rugăciune pentru condiţia umană, reîntregită prin această pictură vie, care respiră aerul purtător de Duh al libertăţii. Bucuria şi libertatea sunt, până la urmă, şi ele, un ritual...

Teatrul de Balet „Oleg Danovski" – *Requiem. 24 de ritualuri şi un cuvânt şoptit.* **Muzica: Giuseppe Verdi. Coregrafia: Gigi Căciuleanu. Scenografia: Gigi Căciuleanu, Eugenia Leca Botezatu. Cu: Felicia Şerbănescu, Costel Georgescu, Aliss Tarcea, Cristian, Tarcea, Bogdan Nicula, Jenna Johnson, Olimpia Cheţa, Traian Vlaş, Gigel Ungureanu, Daniel Precup, Simona Costea, Mircea Poleşmic, ş.a.**

Claudia LIPAN

Frumoşii nebuni ai marelui oraş

SMART şi Teatrul Odeon – *Independans*, **un proiect susţinut de Fundaţia MAD şi SOLITUDE PROJECT. Coregrafii: Vava Ştefănescu, Cătălina Gubandru, Lorette Enache, Eduard Gabia, Mateia Stănculescu, Ema Ciobanu, Ion Dumitrescu, Marius Iorgulescu, Mihai Mihalcea, Elena Zamfirescu, Ioana Popovici, Laura Iva, Silvia Mihai, Carmen Riban. Dansează: Valentina de Piante-Niculae, Maria Baroncea, Irina Roncea, Ana Maria Pavel, Catrinel Sandu, Alexandru Gheorghiu, Dan Popa, Gabriel Costea, Andreea Duţă.**

Fundaţia MAD (Multi-Art Dans) îşi propune se dezvolte creaţia coregrafică şi susţine *in logo* ipoteza că tinerii talentaţi din România „se pierd înconjuraţi de ignoranţă şi nepăsare". Aşa o fi? Aşa o fi, pentru că mai rar merge omul la un spectacol coregrafic, care nu duce lipsă de oameni, ci de condiţii necesare montării. Mai rar apare o companie precum SMART care blagosloveşte un grup de tineri coregrafi români cu un spaţiu adecvat (Teatrul Odeon), cu bani albi pentru zile negre, cu mecenat în rândul publicului (gratuitate pentru studenţi). Şi totul purtând sigla *Independans*, adică trei seri de dans contemporan sub responsabilitatea câtorva dintre cei mai buni mânuitori ai corpului. O lume deschisă pentru lume, datorită proiectului nou înfiinţat de coregraful Mihai Mihalcea, *Solitude project*, ca reacţie la „şocul viitorului". Şi datorită managerului SMART, actriţa Oana Pellea, care a intuit faptul că aceşti tineri premiaţi pe scene internaţionale merită o apreciere autohtonă. Fie ea şi în fluxul paşilor mărunţi. Pentru că, deh!, altfel nu se poate...

Seriile *Independans* au scos din anestezie 14 momente menținute într-un alt fel de a te comporta lângă celălalt, de a respira împreună cu el jumătăți sau sferturi de oră dispărute mai apoi, o dată cu creatorii. Ca substrat al climatului postmodern apar inserturi cu băi de umor din care se ridică aburi de flash stilistic ce trimit, mai degrabă, la fanteziile „mozartissime" ale lui Gigi Căciuleanu, când minunea se întâmpla „de la inimă spre cer". Execuția coregrafiilor seamănă cu un atelier deschis publicului larg, cu decupaje muzicale de cea mai bună calitate, cu un dans flexibil și teatral, aparent accesibil. Corpul se desface în „urme de elan pe zăpadă", când în realul structural, când în imaginarul sintagmatic. În punctele slabe ale oricăror ființe; acolo unde nu există spațiu (*Către nicăieri*, în coregrafia și interpretarea Mateiei Stănculescu) pentru timpul propus (*Cinci minute din viața mea*, de Eduard Gabia). Câteva clipe de *one-woman-show* (Cătălina Gubandru), sau cvartetul celor trei dansatori plus violoncelistul (coregrafia Lorette Enache) situează prima seară într-un amestec de personalitate și anonimat al individului refugiat în artă. Pentru că *Laitmotivul* invocat de Ema Ciobanu este caricatura improvizațiilor ce vor fi fost. Mai mult sau mai puțin gustate, modelate, descifrate la limita lor plastică.

Într-adevăr ingenios, fragmentul coregrafului Mihai Mihalcea, unde muzica lui Mychael Danna înțeapă precum albina dedicată lui Tristan Tzara și aleasă de Florin Fieroiu în spectacolul *DaDaDans* (Theodor C. Popescu). Congruența celor șase mistere feminine se dezlipește în duplexuri fără astâmpăr, deasupra cărora lumina se înghesuie pe culoare verticale. Am putea spune că trăim o prea fericită stare (în care, din păcate, a eșuat elegant coregrafa franceză Karine Saporta, în urmă cu doi ani), aceea de a îmbina romanțioasa grație a mișcării cu modernul mecanism terapeutic al dansului. *Îngerii sorcoviți* (adică interpreții și coregrafii Ion Dumitrescu și Marius Iorgulescu), sau alt titlu, *Expulzații* (închipuiți de Ioana Popovici), sunt actori sub hipnoza mișcării motivați de vibrațiile care nu le dau pace. Nu se omite nici un segment al corpului care pune artistul în cea mai mare dificultate: aceea de a-l transforma în instrument de lucru fără a-l instrumentaliza. Dansatorul lucrează permanent cu inteligența corpului care, la rându-i, se dovedește a fi un profesor de primă valoare: oamenii devin ființe ale gambelor, ale trunchiului și capului, ale mâinilor, așa cum își imaginează coregrafa Carmen Riban. *Și... acum? Încotro?* a întrebat dansatoarea Silvia Mihai pe muzica lui Yann Tiersen, voci de alto ce îndeamnă ființa să se agațe de orice – de o clipă din viață... iar dacă ne luăm după ce spune Sergiu Anghel (și spune bine!), că acest corp al nostru, pe care ne prefacem că-l știm pe de rost, este „fiul Pământului, al Lunii, al Soarelui și al Universului", rămânem binișor în scaun și învățăm totul despre cădere (sau înălțare!) cu *Orfeul* Vavei Ștefănescu. Ea încheie ultima seară de dans contemporan la Teatrul Odeon.

Vreau să mă opresc puțin (sau mai degrabă să mă mișc) în construcția simbolică mitologică a excelentei noastre coregrafe, care parcă scrie *Jurnalul* unui întreg proiect, început de unii din colaboratorii săi în urmă cu un an la Teatrul „L.S. Bulandra". Dacă atunci premiera sub bagheta școlii de coregrafie franceze – Laura Sini, Damiano Foa, Olivier Renouf – făcea primul pas în trecerea spre o stranie și frumoasă lume a dansului, „pașii 2, 3, 4 și ceilalți până la toată coregrafia" sunt conduși cu expresivitate ludică de Vava Ștefănescu. Va încheia jurnalul de bord dansând tot despre sine, *Despre tine*, ajutată de același Sorin Romanescu, alături de care obținea în '98 Premiul III la Festivalul Eurodans de la Iași. Combinația unui album fotografic răsfoit împreună cu scenografa Andreea Mincic, aduce la rampă un tablou despre care mai există ceva de spus. Un autoportret în grup despre a găsi iubirea, despre râsete, povești și frumusețea neînțelesei vieți, așa cum o vedeau atunci Nichita Stănescu și Yvan Goll, așa cum o vede acum Vava Ștefănescu. O dansatoare din profețiile Pinei Bausch, pledând pentru energie, logica și acuratețea mișcării, pentru centrifuga continuă a ființei, manevrând unicitatea pe care o presupune.

Mândru să fiu aici

Suntem şi noi mândri de ceva, de acel „ceva" care face ca lucrurile să se mişte şi asta rapid, ferm. La un pocnet de deget. Se mişcă lucrurile înspre coregrafie, dinspre coregrafi care au mult să ne spună. De pildă, Katharina Vogel care vine tocmai din Elveţia ca să vorbească în paşi de dans pe scena Teatrului „Ion Creangă". Este un fenomen şi jumătate, aşa „mică şi slabă" cum o vedem. Un fenomen care se explică cel mai bine prin dans, cu studii de arhitectură şi vocaţie managerială; adică un dans solicitând intelectul. În urma unui spectacol al Carlottei Ikeda la Viena, Katharina Vogel şi-a descoperit înclinaţiile care o apropie de o investigaţie minuţioasă a lumii dansului. Organizând proiecte de spectacol, câştigând premii pentru interpretări singulare sau alături de cunoscuţi muzicieni (*Chief Josef*, *Eating the sound and drinking the fish*, 1995 şi 1996; *X-legged Sally*, 1995; *Velvet iglu*, 2000), Vogel rămâne ca o istorie neterminată. Care, dintr-un moment într-altul, ar putea să-şi lipească alte pagini. Nu de alta, dar spectacolul de la Bucureşti, *Proud to be here*, apărut într-un sfârşit canicular de stagiune, a fost printre primele piese selecţionate pentru Festivalul Internaţional de Dans „Bucureşti. Vest"

Echipa artistică aleasă de Katharina Vogel nu este una la voia întâmplării. Coregrafa prezenta anul trecut, la Teatrul Naţional din Bucureşti, un atelier la care au participat aproape 30 de dansatori, iar în aprilie, anul acesta, audienţa era gata pregătită. Prima lucrare de grup a coregrafei-scriitor pune sub observaţie patru (actori) dansatori. Pe trei dintre ei i-am văzut în diferite festivaluri şi spectacole: Mateia Stănculescu (recent urmărită la *Independans*), Florin Fieroiu (de data asta în calitate de interpret, dar cu siguranţă a avut un cuvânt de spus), Dragoş Bucur şi Alexandru Jitea (cu „dorul de doi", după *DaDaDans*). Li se alătură o dansatoare rusoaică, Inna Şvarţ, cu tendinţe clasice studiate la şcolile din Moscova. *Mândru să fiu aici* este ca un mijloc de comunicare în masă, un acces spre blocul informaţional cu care vine din urmă Katharina Vogel, şi care înseamnă un concept (de)personalizat, crescut în intimitatea lui claustrofobă. Legătura este cea între spaţiu şi timp, singura viabilă, vandabilă, accesibilă individului care lucrează en-detail, cu elemente ce revin la forma lor bazică. Şi asta tot timpul! Care timp? Cel pe care îl presează cu atâta înverşunare între corp şi modul lui de a se manifesta.

O prezenţă deosebită este cea a cântăreţei norvegiene Kristin Norderval, soprană şi compozitoare care merge pas cu pas lângă interpreţi (cu vocea, firește), care influenţată de artişti precum Robert Wilson, Martha Clarka şi Victoria Marlls, plasează muzica concomitent cu spectacolul, într-o demonstraţie „pe viu" a valorii, chiar atunci când spectatorul aude sunetele dansatorilor coordonate în colaje muzicale.

Teatrul-dans imaginat de Katharina Vogel nu omite nimic din ceea ce intelectul ar putea improviza. Mişcarea nu înseamnă agitaţie permanentă şi efort de colaborare a membrelor corpului. Mişcare e timbrul vocii cu care actorii îşi pun întrebări sau găsesc răspunsuri, mişcare e în inserturile de fotografii, în stop-cadre convingător corelate cu muzica. Mişcare e peste tot. Ea ţipă din actori, din pianul de pe scenă, din furnicăturile spectatorului. Vogel lucrează între transparenţă şi imagine, între ceea ce se poate vedea şi ceea ce dispare. O legătură în care artiştii înşişi (uimiţi de prea multe posibilităţi) descoperă cine sunt cu adevărat, cât timp au la dispoziţie să-şi descopere calea, cum este simţită lovitura care atinge individualitatea lor.

Teatrul „Ion Creangă" – *Proud to be here*. Coregrafia: Katharina Vogel. Muzica: Kristin Norderval. Interpreţi: Matela Stănculescu, Florin Flerolu, Inna Şvarţ, Dragoş Bucur, Alexandru Jitea. Proiect realizat de Fundaţia Culturală „Proiect DCM".

TEATRU! TEATRU?

Victor PARHON

Antologic!

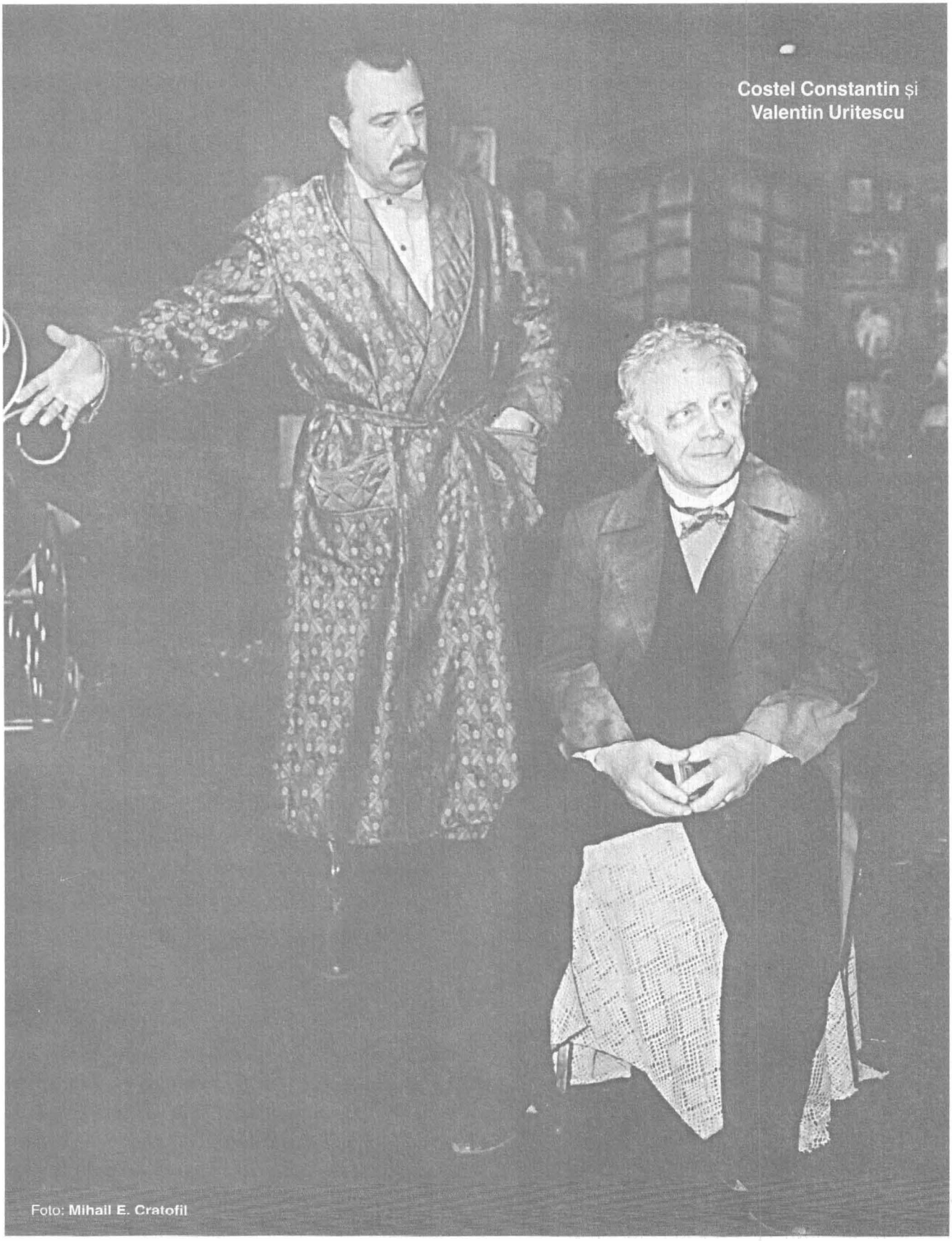
Mi-a fost dat să văd, în ultimul sfert de veac XX, trei mari spectacole, cu fiecare dintre cele trei piese ale clasicului rus A.V. Suhovo-Kobâlin. Citite atent şi descifrate în esenţa lor, piesele lui Suhovo-Kobâlin s-au dovedit de fiecare dată „actuale" şi nu mă îndoiesc că vor rămâne astfel şi în veacul ce vine, pentru cei care vor şti să se apropie de ele cu respectul cuvenit actului de cultură teatrală. Nu neapărat cu sfială de restaurator şi inhibiţii paralizante, dar nici cu dorinţa fătişă de a întoarce piesele pe dos şi a le face de nerecunoscut, aşa cum s-a mai întâmplat şi se mai întâmplă încă la noi, uneori chiar în aplauzele unei critici teatrale ea însăşi debusolate.

În urmă cu ani, la Târgu Mureş, regretatul György Harag dădea, în finalul reprezentaţiei cu *Moartea lui Tarelkin*, o cutremurătoare imagine a ţarismului în expansiune (amintind de invazia Cehoslovaciei, din '68), tot în regimul parabolei scenice situându-se şi spectacolul său de la Teatrul de Comedie din Bucureşti, cu *Procesul,* intentat deopotrivă sufocantei birocraţii ţariste, ca şi celei socialiste, de care n-am scăpat, de altfel, nici astăzi.

Am scris despre aceste spectacole la timpul lor şi o fac cu plăcere şi acum, pentru a consemna antologicul spectacol al Teatrului Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti cu *Nunta lui Krecinski*, în regia decisă, autoritară şi aplicată a lui Felix Alexa, care trece, cu această reprezentaţie, în linia întâi a directorilor noştri de scenă. N-am surprins, pe întreg parcursul spectacolului, nici o ezitare, nici o concesie făcută unui interpret sau altuia, nici o îngroşare comică ieşind din tipologia personajului, nici o scădere de ritm sau relaxare de moment a tensiunii aproape halucinante a întregului. Imaginea delicată a puştiului blond, de până mai ieri, parcă mai mult „băiatul mamei" decât al tatălui (reputatul regizor Alexa Visarion), trebuie completată cu datele de fond ale unei voinţe ieşite din comun şi ale unei indubitabile maturităţi artistice. Ei îi datorăm *atitudinea faţă de text*, cea care decide profunzimea demersului regizoral, delimitând-o de noianul năzdrăvăniilor temerare, lipsite de argumentaţie artistică.

Aici, în *Nunta lui Krecinski*, „fidelitatea" punerii în scenă a piesei se dovedeşte pentru Felix Alexa singura cale validă de sondare a sensurilor sale profunde, „actuale", cele care o apropie de nerușinarea marilor escrocherii de azi, făcute în văzul tuturor şi la lumina zilei. E meritul regizorului de a fi lucrat minuţios nu numai cu fiecare actor în parte, ci şi cu scenografa Diana Ruxandra Ion, transformând limitările Sălii Amfiteatru în prilejuri de virtuozitate artistică, până şi schimbările de decor, făcute la vedere putând lua aplauze „la scenă deschisă".

Nici nu ştim cu care actori s-ar cuveni să începem, într-atât sunt de strălucite creaţiile multora dintre ei. În dificilul rol al lui *Krecinski*, Costel Constantin are o extraordinară revenire în forţă, personajul nefiind un găinar oarecare, ci un geniu al ingineriilor financiare, cum li se zice azi, devorat de *patima* escrocheriei. E şarmant şi convingător din prima până în ultima clipă, parcă sortit să străbată veacurile, nu urmărit de poliţie, ca în piesă, ci în



Costel Constantin și Valentin Uritescu

Foto: **Mihail E. Cratofil**

cârdăşie cu ea, ca-n viaţă. Un rol de palmares, un rol de ţinut minte, o impresionantă ştachetă artistică, de la care n-am vrea ca actorul să mai coboare vreodată.

Partea leului, prin tradiţie, îi revine lui *Raspliuev*, personaj şlefuit cu minuţie de bijutier şi creat dintr-o infinitate de nuanţe de cel care a devenit astăzi marele actor Valentin Uritescu. (În urmă cu vreo 50 de ani, rolul a fost creat pare-se magistral de Grigore Vasiliu-Birlic, în regia lui Ion Finteşteanu, după cum ne asigură, entuziasmat, George Ciprian.) De la prima până la ultima replică, Valentin Uritescu e parcă în transă, posedat de mici diavoli care-l împing înainte, pe buza prăpastiei, gata oricând să cadă, dar revenindu-şi în ultima clipă prin nu se ştie care miracol. E de neînţeles de unde poate avea atâta energie şi cum şi-o poate consuma până la epuizare aproape în fiecare scenă, îndreptăţindu-ne să vorbim mai curând de un fenomen al naturii decât de un actor care-şi drămuieşte eforturile.

L-am văzut în nenumărate roluri, în ultimii vreo treizeci şi ceva de ani, dar n-am crezut niciodată că poate ajunge la o astfel de culme a performanţei artistice precum în acest aiuritor *Raspliuev*, de o fascinantă concretețe fantastă. E obligatoriu ca această creaţie să fie avută în vedere la anul, la Gala Premiilor UNITER, pentru cel mai bun actor al anului, după cum întreg spectacolul poate concura cu succes la titlul de cel mai bun spectacol al anului.

În rolul mătuşii *Atueva*, Carmen Stănescu ne oferă o cuceritoare imagine a acestui personaj plin de graţie, dar fără prea multă minte, gata să-şi împingă nepoţica în mâinile lui *Krecinski* pentru fumurile nobiliare în care acesta o învăluie. Face exact ce şi cât trebuie Matei Alexandru în moşierul *Muromski*, cu precizarea că această perfectă adecvare la rol e ea însăşi o creaţie ce nu stă la îndemâna oricui. Rolul fiicei sale, *Lidocika*, capătă prospeţime şi farmec în interpretarea Medeei Marinescu, tânăra actriţă construindu-şi rolul cu graţie juvenilă, dar şi cu o marcantă disponibilitate pentru tensionarea lăuntrică, adusă în prim plan în finalul spectacolului.

O menţiune specială se cuvine actorului (regizor) Grigore Gonţa, autorul unei excelente compoziţii în boierașul *Nelkin*, cel ce are parte doar de ponoase, vrând să dea în vileag toată potlogăria lui *Krecinski* şi a lui *Raspliuev*. E demnă de reţinut savuroasa evoluţie a lui Mihai Călin în *Fiodor*, convingându-ne încă o dată că e vorba de un actor deosebit de înzestrat, care ar fi păcat să se irosească doar în jocurile de bingo ale televiziunii.

În fine, sunt menţionabili pentru acurateţea prestaţiei lor Bogdan Mușatescu (*Beck*), Alexandru Hasnaş (*Şcebnev*) şi Ion Ionuţ Ciocia (*Tişka*).

E impresionantă puterea de sugestie a recuzitei şi a cadrului scenografic, iar plăcerea cu care joacă actorii nu se putea să nu ni se transmită şi nouă, într-o seară de neuitat. De la *Vassa Jeleznova* de Gorki în regia lui Ion Cojar, Naţionalul bucureştean n-a mai avut un asemenea spectacol, atât de bine articulat în toate compartimentele sale şi cu atât de impresionante creaţii actoriceşti. Puteţi merge oricând la acest regal de teatru, purtând semnătura regizorului Felix Alexa.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" – *Nunta lui Krecinski* **de A.V. Suhovo-Kobîlin. Traducere de Al. Kiriţescu şi Sonia Filip. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Regia: Felix Alexa. Cu: Costel Constantin, Matei Alexandru, Carmen Stănescu, Medeea Marinescu, Valentin Uritescu, Grigore Gonţa, Bogdan Mușatescu, Mihai Călin, Alexandru Hasnaş, Ion Ionuţ Ciocia, Dragoş Ionescu, Emil Mureşan.**

Doina PAPP

Redingota poetului și monstrul naționalist

Multe patimi mai stârnește acest an aniversar Eminescu și mulți își mai potrivesc țintele la adăpostul negrăitor al memoriei sale. Ca un blestem parcă, acum ca și pe vremea sa, poetul e disputat în arena politichiei sau în aule prea strâmte pentru dimensiunile posterității sale. Dincolo de discuțiile cu adevărat profesioniste, filologice sau de alt ordin, polemica cea mai înfierbântată se încinge pare-se, provocată de fantoma monstrului naționalist care ne ațâță vigilența după decembrie '89. E adevărat, comuniștii au speculat până la degradare o anumită coardă a sensibilității poetului, făcând astfel orice abordare în această direcție foarte dificilă. E adevărat și că imposibilitatea în care ne-am aflat de a-l cita integral pe Eminescu, pentru că cenzura elimina din poeme pasajele care făceau aluzie la prezentul derizoriu, a supralicitat adorațiile dintr-o „utopie regresivă", transferate fără jenă asupra conducătorilor în viață. Dar încrâncenarea cu care unii pretind să-i retragem lui Eminescu cetățenia, lăsându-l să vorbească doar ca poet universal – fiindcă altfel trebuie să recunoaștem că i-a părtinit pe români în fața istoriei – riscă să producă alte exagerări.

Se cuvin făcute mai des aceste observații în acest an marcat și în omagii, lăsând pe seama cercetătorilor cântărirea și interpretarea operei, acum când avem acces discreționar la ea. Așa încât nu cred că este productiv să ne năpustim asupra unei idei nobile a Teatrului Național de a face un spectacol Eminescu, cu toate riscurile presupuse de un asemenea demers.

Dintotdeauna reînvierea pe scenă sau pe ecran , chiar și în pagini literare, a unor figuri emblematice, legendare, cu valoare de efigie în istoria și cultura universală a fost dificilă, dacă nu imposibilă, asemenea încercări au sfârșit mereu prin a livra publicului doar o imagine subiectivă, totdeauna discutabilă și îndeobște contestată. Cu atât mai mult când biografia de referință are multe pete albe și altele hașurate.

Cea mai bună idee în materie mi s-a părut a fi a lui Mihail Bulgakov, care, după ce a fantazat scriind o viață a domnului Moliere, i-a consacrat lui Pușkin o piesă de teatru în care Poetul nu apare (*Ultimele zile ale lui Pușkin*). O soluție inteligentă. Nimeni nu i-a mai putut reproșa astfel că s-a abătut de la adevăr în evocarea sa și cu toții și-au putut imagina exact după voie personajul.

Revenind la Eminescu, înclin să cred că o anumită atitudine reverențioasă este în zilele noastre mult mai potrivită pentru tot mai împuținata noastră încredere în posibilitățile de redresare morală, decât o viziune critică pentru care câți oare sunt pregătiți. Din câte am aflat, Cristian Tiberiu Popescu, autorul scenariului ce stă la baza spectacolului de la Teatrul Național – care nu este la prima încercare în domeniu (într-o suită de piese-document a scris pentru radio un scenariu despre Ioana d'Arc, altul despre procesul lui Maniu) – a oferit teatrului un opus extrem de voluminos. Tăieturile s-au impus. Regizorul a optat pentru versiunea de spectacol pe care ne-a prezentat-o. Dacă a rezultat o imagine unilaterală, ea a fost pusă sub semnul citatului din titlu: *Și mai potoliți-l pe Eminescu*, amendându-se astfel tocmai anumite excese patriotice care au apărut multora ostentativ scoase din context. Și, totuși, ar fi de apreciat că, din grijă pentru adevăr și probitate, autorul a ales o formulă mai curând documentară, colând textele selectate într-o structură

expozitivă: dramatică doar prin substanța de viață pe care o acoperă. A fost poate prea categoric, lăsând impresia că simplifică lucrurile tocmai acolo unde se cerea mai multă prudență și nuanțări, sau acest lucru a rezultat în urma reducțiilor aplicate de spectacol textului. Nu se știe însă ce ar fi obținut dacă ar fi dezvoltat mai multă ambiguitate. Intuiesc și faptul că, vrând să evite clișeele care compun istoria evocărilor legate de biografia poetului, saturate de episoadele amoroase și „spectaculosul" traseu al bolii mentale, autorul a vrut să ne restituie o imagine mai bărbătească, a implicării poetului în destinele țării, despre care a scris, cum se știe, cu vehemență. O cale plină de capcane și ea, dintre care cea mai evidentă și greu de ocolit s-a dovedit a fi retorica patetică. Dar cum să joci în afara pozei, roluri scrise să semene cu fotografiile din manualele școlare? Cum să-i faci pe Creangă sau pe Maiorescu să nu fie livrești? S-ar încumeta cineva să le inventeze replici și să-i auzim vorbind ca la „Lăptăria lui Enache", bunăoară? Onești, realizatorii spectacolului au preferat să ne anime un tablou de epocă. Cu o anumită viziune asupra biografiei poetului, mai convențională poate, și cu anumite mijloace, ale unui teatru burghez, probabil demodat, dar antologat și el în istorii. Problema care se pune, cred, este cea a credibilității. Și aici se cuvine să fim prudenți când manifestăm atâta respingere, în vreme ce publicul dă năvală.

Cu prilejul „Zilelor Eminescu", din ianuarie de la Ipotești, am văzut un film realizat de Ion Sapdaru prin locurile botoșănene și ieșene de care se leagă numele poetului. Inclusiv Socola. Dominanta mizerabilă, sordidul imaginilor care puneau accent pe un context atribuit *à rebours* epocii, menit să-i condamne complicitatea vinovată la destinul poetului, era, la rândul ei discutabilă. La Teatrul Național, *Eminescu* vine parcă din saloanele reginei poete Carmen Sylva (tot se comentează pe marginea acestei posibile întâlniri). Nu e rufos, nici pauper, cum ni-l descrie spre-o pildă Eugen Lovinescu. De ce n-ar fi și această imagine viabilă? La sărbătorirea poetului în acest an la Londra, la British Library, Eminescu era inclus faimoasei familii a poeților lakisti (Keats îndeosebi). Sir Richard Eyer i-a rostit poemele cu nespusă eleganță. Nici abordarea lucidă a civismului din fragmentele de proză alese, pe care și-a asumat-o Ion Caramitru, n-a fost lipsită de distincție. Și nu mi-ar fi părut rău dacă cineva, știind cât de cât istorie, s-ar fi gândit atunci și la unii strămoși ai poetului, de felul unui Bălcescu.

Pe scena Teatrului Național din București, Sala Atelier, și e semnificativ că s-a ales acest spațiu pentru montare, Dan Puric și-a asumat fără timorare imaginea unui *Eminescu* tribun. Actorul nu este prin datele sale naturale un tip de erou. Distribuirea lui a fost cu atât mai inspirată. El transmite, comunică emoția sa. A faptului de a-l închipui în fața noastră pe poet. O face cu simplitate, cu măsură, cu bun gust. Regizorul Grigore Gonța a dovedit și el înțelepciune în a pune mereu la vedere distanța convenției. Că Eminescu n-ar fi contat, pe cât ni se spune aici, în calculele politicienilor vremii, că de fapt eroii zilei erau alții și nu se împiedicau într-atât de articolele lui cârtitoare de la „Timpul", că povestea urmăririi de către agenții imperiilor, la a cărei temelie se aprindea din când în când jarul, pare o exagerare, sunt presupuneri, cum o ipoteză este și aceea a autorului scenariului de față, ce trebuie cred, respectată. Tocmai pentru că acest an aniversar, spre deosebire de centenarul sărbătorit sub dictatură (1989), se bucură de libertatea fără margini a unei repuneri în chestiune, din care auzim prea des doar brulajul.

Nicolae PRELIPCEANU

Umilința sau moartea?

Puțină lume știe că, în București, undeva, pe o stradă puțin frecventată, într-un cartier pe cale de distrugere, la Teatrul Evreiesc de Stat, s-a dat, în câteva seri din aprilie, unul dintre cele mai dure spectacole din câte s-au putut vedea în această adevărată metropolă a teatrului. Spun „s-a dat", pentru că, între timp, spectacolul a plecat, s-a dus în Europa, unde-și va petrece câteva, bune, luni.

An die Musik, sau cum s-ar spune, în românește, *Pe muzică*, e spectacolul concentrat, esență de spectacol, cu doar câteva intervenții ale cuvântului în text (da, în text-ura spectacolului), mișcare și suferință exprimată mai exact decât dacă în ajutor ar fi fost chemat cuvântul. (Sigur că supraveghetorul neamț, *SS*-istul, dă scurte comenzi cu vorbe, dar acestea, deși în nemțește sau în englezește, sunt înțelese de toată lumea, chiar și de aceia care nu au habar de aceste limbi, căci materia spectacolului invadează și zona cuvântului, convertindu-l.)

Pe scurt, este vorba despre persecutarea evreilor, în ghetou și în lagăre; în prima parte a spectacolului există sugestii din povestea *Annei Frank*; mai totul pe muzică; se știe că germanii – totuși *SS*-iștii făceau parte din acest mare popor cultural – iubeau muzica. Și încă nu pe aceea, coruptă, „de cartier", care ne omoară nouă azi ultimele resturi ale sensibilității și rafinamentului, ci pe Bach, pe Beethoven, și pe alții, la fel de mari, pe care chiar ei i-au dat omenirii.

Spectacolul e realizat în cheie dură, spuneam, iar tensiunea de pe scenă îi invadează pe spectatori, de altfel așezați și ei pe scenă. Dacă n-ar fi decât înfundarea cu pâine albă a gurilor flămânde evreiești de către primul supraveghetor *SS*, ori umilirea prin dezbrăcare, pe care – se pare – au practicat-o și securiștii români cu unii disidenți, și tot ar fi greu să suporți gradul de umilire a ființei umane expus. Dar acestea sunt doar punctele de început și de sfârșit, între ele se desfășoară o întreagă gamă de alte mișcări, vizibile sau infinitezimale, pornite în scopul umilirii, al aneantizării ființei, ceea ce azi un om civilizat nu ar face nici cu un animal. Și, de altfel, un om civilizat nici atunci nu ar fi făcut așa ceva cu un animal.

Oare n-ar trebui să mai revedem, din când în când, filmul *Mondo cane*?

La un moment dat al spectacolului, m-am întrebat chiar dacă moartea nu e cumva preferabilă acestei umilințe extreme, până la dispariție, a ființei omenești. Căci, ființa nu e numai alcătuirea de carne pe care o vedem, și o râvnim uneori, ci și altceva, invizibil, ceva pe care naziștii sau securiștii au știut să-l calce cu cizmele lor pentru a-l anihila. Și parcă-l văd pe Marcello Mastroianni în acel film de neuitat, în fața corpului copilului entuziasmat de sosirea americanilor la Roma, călcat chiar de un tanc american, din greșeală. Cu tancul se poate călca și partea invizibilă a ființei umane, se poate face din ea un monstru pe care-l cam vedem, azi, cu ochiul liber. Cu tancul și cu ideologia, cum au făcut naziștii și bolșevicii. Atâta doar că aceștia din urmă nu au făcut-o „an die Musik" sau, de fapt, tot pe muzică au făcut-o, dar pe una imbecilă și imbecilizatoare, pe gustul lor.

Dar revenind la spectacolul de la Teatrul Evreiesc de Stat, întrebările lui stăruie mult timp după ce această subtilă îmbinare a chinuirii sufletului cu aceea a trupului – în spatele căreia se poate întrezări și dramul de erotism feroce de dinainte de civilizații – a încetat. Stăruie și întrebarea asupra „colaborării" evreilor la chinuirea și uciderea lor,

aruncată explicit în spectacol. De ce, adică, nu s-au ridicat toți ca unul, cu arma în mână, ca în ghetoul varșovian, și de ce s-au încolonat, cuminți, spre fabricile morții? Poate tocmai pentru că partea cealaltă a ființei lor fusese ucisă deja, sau măcar anesteziată, prin teroarea întreprinsă asupra acestui popor timp de secole. Dar noi, cei din Est, de ce nu ne-am ridicat, toți ca unul, cu arma în mână, contra invadatorilor bolșevici? Nu cumva eram și noi pe jumătate morți și mai suntem încă?

Teatrul Evreiesc de Stat în coproducție cu Judith Knight–Gill Lloyd–ARTSADMIN, Festival d'Avignon, Hebbel Theater Berlin, Rotterdanse Sohonwburg, Théâtre de la Manufacture CDN Nancy Lorraine – *An die Musik* de Pip Simmons după o idee originală de Rudy Engelander. Regia: Pip Simmons. Muzica: Chris Jordan. Coregrafia: Violeta Captari. În distribuție: Delia Ciorăşteanu, Monica Broos, Cristina Cioran, Radu Captari, Octavian Mardari, Gică Andruşcă, Mihai Calotă, Virgil Constantin, Răzvan Popa. Data premierei: 10 aprilie 2000.

Constantin PARASCHIVESCU

Delirul puterii

La sfârșitul stagiunii sale – care nu mai e prin tradiție în august, pentru că în perioada estivală nu mai vin spectatori... (?!), Teatrul „Ovidiu" din Constanța (în colaborare cu Consulatul General al Republicii Elene, Fundația „Musae" și Filarmonica „Marea Neagră") ne-a invitat la o premieră mondială: *Opera pentru viitori dictatori* de Andonis Doriadis. Cine e autorul? „Dramaturg, poet, actor, jurnalist grec de expresie franceză", ne informează îngrijitul caiet-program. De ce de expresie franceză? Pentru că, după debutul său cu o plachetă de versuri în 1960, regimul coloneilor l-a interzis în 1967, l-a arestat, torturat și exilat și de atunci a trăit în Franța. Unde i-au fost publicate poeme în „Lettres Françaises" și „Temps modernes" și câteva piese de teatru – *O după-amiază ciudată*, *Who's Who*, *Miracolul*, *Partidă de șah*, *Străinii*, *Acropolis* – i-au fost reprezentate la Festivalul de la Avignon și mai multe posturi de radio și televiziune din Franța, Belgia, Elveția, Portugalia etc. „Sunt fericit că piesa mea *Opera pentru viitorii dictatori* – declară domnia-sa – după treizeci de ani de așteptare, va avea premiera mondială în România, la Constanța." Deci, a fost scrisă cam în 1970, în exil probabil, ca o răbufnire împotriva crudelor persecuții la care a fost supus de poliția politică a coloneilor. Și nejucată până acum.

Premiera de la Constanța a avut caracterul unui eveniment. Prezentată în cadrul „Zilelor culturii elene", care au mai cuprins concerte simfonice și alte manifestări, ea a adus în seara de gală un număr impresionant de invitați de origine greacă și pe însuși domnul Doriadis, autorul piesei. Despre care Lucian Pintilie spune că e (citez tot din caietul-program) „un dramaturg special, care mânuiește cu adresă arma periculoasă a grotescului". Dacă a spus „periculoasă", presupun că s-a gândit la ferocitatea ei demascatoare, care, de la un celebru strămoș elin, Aristofan, lovește viciile fără cruțare, hiperbolizând. De ferocitate dă dovadă și domnul Doriadis, demascând dezumanizarea produsă de setea și delirul puterii. Cu mijloace care hiperbolizează isteria celor implicați în joc, cu identitate îndoielnică, reprezentând categorii din pleava societății, fără vertebre și substanță cenușie în vârf de trup – vagabonzi, hoți, cerșetori, prostituate, torționari, asasini etc. Într-un joc de teatru, ca experiment, pentru care e adus și un profesor de artă dramatică, să-i învețe pe neisprăviți cum să interpreteze rolurile de miniștri, monarhi, într-un cuvânt de demnitari cu soarta poporului în mână. Textul are alură de libret, cu arii, duete și coruri interpretate în dese rânduri de protagoniști, pe muzică de Mikis

Theodorakis, cu aranjament şi orchestraţie de Dumitru Capoianu, ceea ce dă un sens referinţei din titlu, amintind parcă de *Opera de trei parale* a lui Bertolt Brecht. Partea muzicală e şi cea mai sugestivă componentă a spectacolului, dând relief, intensitate şi uneori expresie artistică revelatoare unei acţiuni care nu suie într-o gradaţie, ci se roteşte parcă în jurul unor episoade cu aer de improvizaţie. Dramaturgul declanşează isteria ca o lecţie de teatru, cu mesaje în consecinţă – „viaţa e un teatru", „politica e un circ" –, dar nu insistă şi nu aprofundează motivul, în degringolada orgiastică de care sunt cuprinşi cei aflaţi în joc, fără nume, cu identitate vagă numai – *Domnul X*, *Doamna*, *Domnul 1* ... până la *8* (cobaii experimentului), *Femei fatale*, *poliţişti*. Singurele nume care apar în distribuţie fiind *Emmanuel* şi *Nicolas*, unui reprezentând un Iisus nerecunoscut de nimeni, celălalt un revoluţionar crucificat, dar nu sunt sigur că în această ordine.

Regizorul spectacolului, născut la Atena în 1955, este Yannis Margaritis, director al Teatrului „Primăverii" şi profesor la Universitatea (bănuiesc de artă) „Stavracu". El a realizat o montare care se distinge prin nerv, mişcare şi diversitate portretistică. Sunt ingenioase şi savuros parodiate în expresie personajele, cu contribuţia scenografei Rodica Arghir, de la ţinuta uniformă a costumelor şi pălăriilor gri, cu ochelari negri, a celor opt domni – amintindu-ne nouă, şi nu numai, de funesta forţă de oprimare a libertăţii, cu singura materie cenuşie din dotare –, la varietatea pestriţă a veşmintelor ulterioare, ale lor şi ale femeilor fatale din anturaj. E o permanentă mobilitate în spaţiul scenei, un neastâmpăr frenetic uneori, alteori abia stăpânit, care domină un organism ce viermuieşte fără odihnă, pradă instinctelor. Nervul se manifestă în articulaţiile acestei mişcări, cu explozii de delir, gesturi extravagante şi obscene, intensitate agresivă. Nu e şi ritm în această dezlănţuire grotescă, iar ceea ce e mai supărător e stridenţa aproape generală a ţipetelor, care fac insuportabilă o bună parte din spectacol. Dintr-un vacarm continuu nu mai e posibil să înţelegi mare lucru şi să te impresioneze ceva. De aceea nici nu se prea râde la spectacol, deşi e vorba de o parodie în tuşe groase care stigmatizează ridicolul impostorii şi prostiei agresive.

După un început anonim şi moale, Vasile Cojocaru şi Cristina Oprean realizează ceva distinct în dominarea jocului, cu personajele lor *Domnul X* şi *Doamna*. Un bun prilej de a-şi etala măiestria satirică îl are Virgil Andriescu în rolul *Domnului 3*, *Mareşalul*, şi îl foloseşte din plin, gradând savuros băţoşenia şi împăunarea celui mai mare în grad. Relief comic inspirat dau şi Liviu Manolache–*Domnul 6*, *Arhiepiscopul*, Eugen Mazilu–*Domnul 1*, *Ministrul Informaţiei şi Propagandei*, Nicodim Ungureanu–*Domnul 2*, *Şambelanul*, Nae Stângaciu–*Domnul 8*, *Regele nătâng*. Lăcrămioara Moscaliuc–*Regina*, Diana Lupan–*Doamna de onoare*, Laura Iordan–*Femeia din club*, sunt excentrice cum le cere partitura şi nimic mai mult. Un cuvânt de apreciere pentru orchestra amplasată pe un fel de tribună în mijlocul scenei, sub o copertină, şi pentru dirijorul ei, Radu Ciornei, care a făcut eforturi să asigure sincronizarea cu vocile actorilor de jos, în condiţii în care nu se vedeau şi nu se auzeau reciproc prea bine.

Teatrul „Ovidiu" din Constanţa – *Opera pentru viitorii dictatori* **de Andonis Doriadis. Traducerea: Cristina Oprean-Ciorei. Muzica: Mikis Theodorakis. Aranjament muzical şi orchestraţie: Dumitru Capoianu. Regia artistică: Yannis Margaritis. Scenografia: Rodica Arghir. Coregrafia: Călin Hanţiu. Dirijor: Radu Ciorei. Distribuţia: Vasile Cojocaru, Cristina Oprean, Eugen Mazilu, Nicodim Ungureanu, Virgil Andriescu, Radu Niculescu, Iulian Enache, Liviu Manolache, Marian Miron, Nae Stângaciu , Lăcrămioara Moscaliuc, Diana Lupan, Mircea Moldovan, Ion Ciolan, Lică Gherghilescu, Laura Iordan, Laura Iordan, Dana Trifan, Iulian LIncu, Lucian Zaharia, Emil Bârlădeanu. Data premierei mondiale: 25 iunie 2000.**

Elisabeta POP

I-ar fi plăcut și autorului

Trăind alături de colegii lor maghiari, artiștii ardeleni au fost, mereu, ceva mai la curent cu dramaturgia și cu spectacolele în limba maghiară din Ungaria vecină. Scrise în 1966 și 1967, *Joc de pisici* și, respectiv, *Familia Tót* au ajuns, ca să zic așa în România, ca texte și ca ecouri la spectacolele din Ungaria, puțin timp de la apariție. Un mare turneu budapestan la București, cu *Joc de pisici*, a întregit oarecum imaginea despre talentul cu totul original al lui Örkeny István. Jucând-o vreme de patru sau cinci stagiuni, pe de-acum celebra *Doamnă Orban*, marea actriță Sulyok Maria, după 300 de reprezentații devenise o legendă vie... La Târgu Mureș sau la Teatrul „L.S. Bulandra", Kovács György sau Ioan Taub și-au încercat forțele pe acest text bizar, dar fermecător... Mari actori au dat viață insolitelor personaje ale acestei tragicomedii: Rannai Bella, Töröcsik Mari, Szamossy Kornelia, Vali Voiculescu-Pepino, Beate Fredanov, Fory Etterle ș.a.

„Ce soi de comedie o mai fi și asta – se spune că ar fi exclamat la premieră un important critic maghiar. Că mie unul mi s-au umezit ochii la final..." După care a făcut o pasiune pentru piesă, scriind despre ea un frumos și consistent eseu... Nu numai curaj, ci și un talent deosebit i-au trebuit lui Örkeny István pentru a se apropia cu înțelegere și cu duioșie de universul atât de fragil și delicat al așa-numitei vârste a treia. Vârstă căreia, iată, i se potrivește cum nu se poate mai bine registrul tragicomic; bătrânii, indiferent de gradul lor de cultură și de educație, fiind un amestec înduioșător de înțelepciune și clovnerie, de romantism desuet și adesea de răutate infantilă, ceea ce-i face nu de puține ori grotești și plini de poezie în același timp. *Doamna Orban* este o femeie din această categorie: la fel ca neuitata Cabirie felliniană, ea vrea să se bucure, senină și plină de candoare, de iubire și prietenie, până la moarte. Nimic din sentimentele vârstei tinere nu o ocolesc: dragoste, gelozie, gând adolescentin de sinucidere când află că e înșelată etc. La 62 de ani ea se comportă ca la 20, pentru că inima ei a rămas tânără, chiar dacă trupul ei a îmbătrânit, chiar dacă a devenit „o babă șleampătă", nimeni nu se mai miră că cei mai mulți râd de ea, o iau peste picior, o cred nebună. Întrebarea care ne urmărește însă este: oare cine sunt normalii, ei, copiii *Doamnei Orban*, indiferenți și egoiști, preocupați numai și numai de carierele lor – *Paula*, perpetua infidelă, capabilă de trădarea prieteniei, *Viktor*, artistul bătrân și depășit, capricios și mâncău, așteptând dragoste și dăruire din partea femeilor, dar incapabil să dăruiască un strop de tandrețe, mama lui, arțăgoasă și posesivă, legată ombilical de flăcăul ei bătrân... sau *Șoricelul* mic și tandru, neuitând să intre în jocul pisicilor... bătrâne, ori *Doamna Orban*, nicicând o cochetă, dar mereu un om adevărat, sincer, iubitor, credul, visător... sufletește tânără, tânără... E simplu, pare simplu să observi de pe margine că o doamnă bătrână, cam zăpăcită, purtând pantofi scâlciați sau desperecheați, rochii demodate sau de împrumut, pălării aiurite... e îndrăgostită până peste urechi de tenorul *Viktor*, îl urmărește, simte că e trădată de două ori – și de *Paula*, prietena ei și de omul iubit, luptă pentru el, vrea să se sinucidă, nemaivăzând ce rost are să trăiască după atâtea decepții...

Nu poți să nu observi însă cât de liberă este *Doamna Orban*, ce spirit liber posedă... mâța asta bătrână și simpatică, cât de puțin conformistă este ea, infinit mai liberă decât tinerii din jurul ei... Plină

şi de surprize şi de neprevăzut, cu ea nu te poţi plictisi niciodată, pentru că ea n-a uitat să se joace şi ştim bine că spiritul ludic dă măsura adevăratei tinereţi... Şi dacă, în final, ursuza şi sobra *Gizi*, sora din străinătate ţintuită în scaunul cu rotile, intră în jocul de-a şoricelul şi pisica, înseamnă că a revenit la viaţă, la autentic, la firesc, la normal, lăsând altora ipocriziile, prefăcătoriile, minciunile împăciuitoare, liniştitoare...

Regizorul Parászka Miklós a văzut desigur numeroase montări cu celebra piesă a lui Örkeny. Motiv pentru care semnează la Oradea un spectacol numai aparent „cuminte", de fapt polemic în datele lui esenţiale. În primul rând, propunând rolul *Doamna Orban*, cu un curaj răsplătit de succes, unei actriţe aflată la jumătatea carierei, încă tânără şi frumoasă, dar, ca actriţa nr. 1 a trupei maghiare, capabilă să se îmbătrânească şi să se urâţească fizic, lăsând drum liber sufletului să se descopere, să se arate în toată frumuseţea lui. Talentul de excepţie al actriţei şi-a pus şi de data aceasta cuvântul: jocul ei este rafinat şi nuanţat, firescul nu este nicidecum unul al străzii, al cotidianului, ci unul artistic, de mare subtilitate. Csiky Ibolya, căci despre ea vorbim, interpretă strălucită a celor mai importante roluri din marele repertoriu (de unde nu lipsesc Shakespeare şi Cehov, Madach şi Caragiale, tragicii greci şi comedia contemporană), nu numai că a acceptat, dar a şi dorit să-şi încununeze cei 30 de ani de actorie pe scena orădeană cu acest rol dificil şi generos totodată.

Dacă ne gândim că tot 30 de ani sărbătoresc cu acest prilej şi actorii Márton Erzsébet şi Czintos Jozsef, interpreţii excepţionali ai celorlalte două personaje importante ale piesei, *Giza* şi *Viktor*, constatăm că spectacolul a fost unul... jubiliar. De unde şi aplauzele binemeritate care nu se mai sfârşcau, din seara premierei. Flori, discursuri, vorbe frumoase, îmbrăţişări, aplauze – hrană dorită şi binecuvântată de artişti, mai ales în vremuri nu tocmai prielnice artei...

În rolul *Gizei*, cum spuneam, o altă actriţă încă tânără şi foarte frumoasă, Márton Erzsébet, i-a oferit personajului, în afară de părul cărunt strâns elegant într-un coc mic, bătrânesc, o rochie neagră sobră, o înţelepciune uscată, o distincţie oarecum impusă din afara fiinţei ei, a femeii frustrate, silită să-şi ducă viaţa în scaunul cu rotile, dar visând necontenit la zilele senine şi fără griji ale copilăriei atât de îndepărtate. Jocul actriţei este marcat de o rezervă rece, distantă, nici un gest nu trădează zbaterile ei interioare, până în final când, surpriză, se dezlănţuie şi intră în... jocul de-a pisica... O face frumos, într-un amestec de vis şi realitate sau, cine ştie, de viaţă şi moarte...

În rolul *Viktor*, tenorul îmbătrânit în tabieturi şi egoisme, actorul invitat în spectacol, Czintos Jozsef, refuză să copieze jocul şi maniera de abordare ale altor interpreţi. El a găsit pentru personajul său atât de antipatic puţină milă, arătându-ne feţele etern valabile ale bărbaţilor obişnuiţi să fie cocoloşiţi şi adulaţi de femei care le cad la picioare cu iubire şi admiraţie. Nici un exces, nici o ostentaţie, doar măsură şi profesionalism.

În celelalte roluri, de mai mică întindere, dar importante în economia spectacolului, Halasi Erzsébet aduce o *Paula* plăcută, dar de o viclenie femeiască şi o duplicitate care atrage antipatia spectatorilor: ea are încă suficiente capcane şi mreje pentru a-l atrage pe *Viktor*, cu toate că se plânge de dureri la rinichi sau de inconvenientele bătrâneţii.

Gajay Ágnes – în rolul *Şoricelului* – are candoare şi sinceritate, ştiind să dăruiască, fără strop de interes sau ironie, căldura sufletească şi iubire adevărată. Se vede bine că maestra alături de care ucenicește cu folos tânăra actriţă a primit-o cu generozitate,

dezvăluindu-i câte ceva din secretele meseriei. Se simt bine împreună, lucru lăudabil, dacă ne gândim şi la alt, la cu totul alt tip de posibile relaţii scenice. Bányai Irén aduce pe scenă o mamă (mama lui *Viktor*) arţăgoasă şi posesivă, rea şi incapabilă să accepte despărţirea de fiul ei, un copil... bătrân şi capricios. Profesionistă serioasă, actriţa arată şi acum, într-un rol mic, ce multe şi solide calităţi artistice posedă.

Fără a impresiona în mod deosebit, dar rezolvându-şi temeinic partiturile, Kovács Enikö (*Ilus*) şi Giacomello Roberto (*Iózsi*) completează în mod fericit distribuţia. Ei sunt copiii insensibili şi indiferenţi ai *Doamnei Orban*, cei care n-o înţeleg pe mama lor, judecând-o cu măsurile lor... Borsos Barna (*Chelnerul*) are în priviri, la fiecare apariţie, înţelegerea şi complicitatea de care *Doamna Orban* are nevoie.

Decorul (Meleg Vilmos) este strict funcţional, obiectele având însă aproape o legătură de rudenie cu stăpâna lor, fiind deci bine alese şi bine puse în valoare. Costumele (Kelemen Kata) au personalitate, „joacă" aş zice, cu personajele lor. Când îmbrăcată ca un pom de Crăciun, caraghioasă dar înduioşătoare, *Doamna Orban* poartă nişte haine care nu s-ar mai potrivi nimănui: acelea ale personalităţii ei inconfundabile.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – *Joc de pisici* de Örkeny Istvan. Regia artistică: Parászka Miklós. Asistent regie: Kiss Török Ildikó. Decor: Meleg Vilmos. Costume: Kelemen Kata. Ilustraţia muzicală: Mandrédi Annamária. Distribuţia: Csiky Ibolya – Premiul „Poor Lili" şi Premiul „Szentgyorgyi István", Márton Erzsébet, Csintos József, Halasi Erzsébet, Gajai Ágnes, Kovács Enikö, Bányai Irén, Giacomello Roberto, Borsos Barna. Data premierei: 5 mai 2000.

Csintos Jozsef,
Csiky Ibolya
şi
Márton Erzébet

Foto:
Vasile Gheorghe

„Infernul sunt ceilalți"

Într-o vreme în care sălile Casele de Cultură – câte au mai rămas – sunt îngrijorător de pline la spectacole gen *Rangă și Mangă*, *Vacanța Mare* sau *Băieți, de băieți*, nu poți să nu saluți din toată inima un afiș – fie el și minuscul – care te invită la un spectacol cu o piesă de Sartre. Oricare ar fi ea. Gestul tinerei regizoare Alina Hiristea mi se pare cu atât mai lăudabil, cu cât a fost atent pregătit, nicidecum o întâmplare. Ea a tradus din nou piesa, încercându-și puterile spre a da o versiune scenică mai apropiată de ce dorea să exprime spectacolul, cu toate că avea la îndemână traducerea impecabilă semnată de Mihai Șora. Analiști serioși ai teatrului sartrian au căzut de acord că dramaturgul a încercat să găsească soluții de reconciliere a omului cu universul atât de ostil, personajele sale având capacitatea de a găsi, de a descoperi un sens vieții. Eroii pieselor sale, cu predilecție intelectuali, sunt preocupați în cel mai înalt grad de găsirea adevărului, a identității proprii, a locului pe care îl ocupă în imensitatea universului. Acești eroi trăiesc uneori într-o lume imaginată, bântuită de propriile lor fantasme, refuzând să se supună normelor înguste și rigide care ne guvernează, încercând să ne domine. De unde și pofta lor – sau cine știe, nevoia – de a simula viața în loc s-o trăiască cu adevărat, nota lor cabotină, existența lor continuă, paradoxal consumată între opoziție și complicitate. Personaje în situații-limită – nimic mai ofertant din punct de vedere dramatic. Piesă pe gustul actorilor, dornici să se exprime pe partituri

Mariana Neagu și Mariana Presecan

dense și bogate în idei. Dar, dincolo de această posibilă capcană, regizoarea a intuit just, dacă nu, până la capăt, un mesaj existențial și unul estetic, de o incontestabilă valoare și autenticitate.

Într-un spațiu bine gândit și împărțit (deși cam impropriu pentru vară, nefiind ventilat, actori și spectatori sufocându-se de căldură), cu o scară care, venind dinspre tavan, dă impresia a coborî în Infern, actorii intră legați la ochi și însoțiți de un enigmatic personaj ce aduce a bodyguard. Autorul l-a numit *Băiatul de serviciu*. Nu știe spectatorul încă – surpriza a fost bine întreținută – cine sunt și unde se află. Un frison cuprinde întreaga asistență când află că AICI e chiar lumea cealaltă, un fel de iad, de infern. Bărbatul, viril și dinamic, *Garcin*, e un literat și un publicist din Rio, căruia i s-au trimis fără milă în piept douăsprezece gloanțe. Actorul Doru Fârte i-a dăruit măsură, o vreme, pânda sa între cele două femei, care-l urmează, fiind străbătută de o firească suspiciune. Pătimaș, excesiv de dinamic, el ratează câteva scene de intimitate blândă și de meditație gravă. În interpretarea îngrijită și studiată a Marianei Neagu, *Inès* este o femeie refulată, ale cărei complexe ar trebui să-i dea multă răutate. Mica funcționară de poștă, cu clare înclinații lesbiene are, în interpretarea sa, mai ales teama de necunoscut și nu răutatea, e mai curând disperată că s-a ales praful de toată viața ei, decât dornică de răzbunare. Ei i-aș cere să-și „dea drumul", cum se spune, să nu se autocenzureze, exact atâta cât ar trebui să se autotempereze Doru Fârte.

Cea mai echilibrată interpretare a găsit-o Mariana Presecan, blonda *Estelle*, frumoasă, sensibilă, speriată, încercând și aici și acum, ca toți, de altfel, să mintă și să se autoamăgească. Puțină căldură în scenele de amor cu *Garcin* și, eventual o repulsie mai vădită la apropierea lui *Inès*, o feminitate mai agresivă ar colora în plus personajul ei, de altfel, convingător și cu o traiectorie precisă.

Regizoarea s-a ferit să tragă concluzii moralizatoare. Și nici mesaje ostentative nu ne trimite. Pur și simplu ne oferă, într-o haină aproape de un spectacol cu o piesă polițistă – deci foarte accesibilă și pe gustul tineretului – o poveste ale cărei înțelesuri de subtext, extrem de bogate și de subtile, nu ajung, din nefericire, prea departe. Este, de fapt, și reproșul cel mai important pe care i-l aduc regizoarei: timiditatea – ori, poate, neputința interpreților de a accede la zonele respective – cu care se apropie de perimetrul metafizic al piesei, de zona inefabilă, transcendentală a piesei.

Nu vom încheia fără să remarcăm profesionalismul cu care rezolvă un rol episodic actorul, foarte tânăr și el, Adrian Locovei. Cu fiecare apariție, confirmă o școală bună, serioasă și o dorință de a merita roluri de anvergură.

Costumele Vioarei Bara sunt, ca de obicei, nu numai frumos croite și din materiale nobile, mătăsuri și dantele, ci au și ceva misterios și magic. Păcat doar că, furată de albeață și de stranietatea sunetului, scenografa a apelat la covorul de pietricele albe pe care se târau cele două actrițe cu rochiile lor superbe. Părea ușor sadică, propunerea, recunosc. Mie, una, așa mi s-a părut, dar nu e prima dată că observ asocierea unor materiale care nu „merg" câtuși de puțin laolaltă.

Acest spectacol confirmă încrederea în talentul și seriozitatea regizoarei pe care o așteptăm cu interes în stagiunea care vine.

Teatrul de Stat din Oradea (secția română) – *Cu ușile închise* **de Jean-Paul Sartre. Traducerea și adaptarea: Alina Hirlstea. Regia și coloana sonoră: Alina Hiristea. Scenografia: Vloara Bara. Cu: Mariana Neagu, Doru Fârte, Mariana Presecan, Adrian Locovei.**

Ştefan OPREA

Tartuffe fără Tartuffe

E greu de spus dacă deplasarea accentelor de pe personajul principal pe comicul de situaţie şi pe caracterele de al doilea plan, a fost intenţia iniţială a regizorului sau dacă aceasta s-a produs din cauza incapacităţii interpretului principal (Teodor Corban) de a purta personajul în toată complexitatea lui caracteriologică şi comportamentală. Consemnabil rămâne doar rezultatul. Din personajul atât de riguros construit de autor, din smeritul făţarnic, sfântul mişel, omul cu două feţe şi cu suflet nemernic, din monumentul de ipocrizie interpretul n-a „scos" decât un portret oarecare de om rău şi viclean care-şi urmăreşte nişte interese, profitând de credulitatea, de naivitatea şi de bigotismul partenerilor. Regizorul Petru Vutcărău a găsit şi a folosit cu inteligenţă, cu precizie şi cu efect imediat, alte rezerve atât în textul molieresc, cât şi în grupul de interpreţi; a deplasat – cum spuneam – accentele pe situaţii, a dat prioritate altor caractere, obţinând un umor fabulos şi un ritm ameţitor al comediei care – cel puţin pentru momentul reprezentaţiei – îl fac pe spectator să uite că l-a pierdut pe drum pe *Tartuffe* şi să exulte copios în prezenţa celorlalte personaje, excepţional conturate, mai ales de Ion Sapdaru (*Orgon*) şi de Ada Gârţoman-Suhar (*Dorine*), care izbutesc adevărate regaluri comice. *Tartuffe* nu mai e, deci, prioritar un spectacol al marii ipocrizii şi făţărnicii, ci unul al monumentalei credulităţi orgoniene şi pernelliene, o satiră a bigotismului şi a naivităţii împinse până la prostie. Din această perspectivă, Petru Vutcărău a condus măiestrit întreaga dezvoltare scenică, asigurându-i ritmul şi culori inedite, un fast comic învăluitor, cu efecte în cascadă. Cei doi actori mai sus pomeniţi sunt protagoniştii acestei izbânzi. Pe cât de fixe sunt ideile lui *Orgon*, pe atât de mobile, de diverse, de colorate şi nuanţate sunt mijloacele interpretative ale lui Ion Sapdaru în evidenţierea ridicolului personajului. Atitudinile, gesturile, inflexiunile vocale, privirea, chipul când nuanţat de siguranţa de sine, când răvăşit de perplexitate, când brăzdat de dezamăgire şi tristeţe – toate se adună într-un remarcabil portret fizic şi spiritual. Interpretată, de obicei, de o tânără frumoasă şi sprinţară, subreta *Dorine* e, acum, o pitorească *mamaşa*, pe cât de vârstnică, pe atât de voluminoasă. Contrastul dintre masivitatea fizică şi sprinteneala mişcării, dintre şiretenie şi onestitate, prezenţa dinamică şi eficientă în toate scenele-cheie, inteligenţa şi spontaneitatea *Dorinei* sunt reliefate de Ada Gârţoman-Suhar cu un umor amplu, ferit de tuşe groase. Vine imediat, în acord cu aceste interpretări, Doru Aftanasiu cu al său *Damis* în chip de rocker modern. Prin acest personaj, regizorul a voit să aducă spectacolul, în mod explicit, la condiţia actualităţii, deşi există în text destule date de fond – de altfel, atent subliniate – care-i conferă carat contemporan: ipocrizia, impostura, înşelătoria, făţărnicia, raptul de bunuri materiale etc. Rockerul, însă, e şi spectaculos şi de efect imediat. Nu l-am agreat ca atare, dar recunosc reuşita cu totul deosebită a actorului. Ca şi a Tatianei Ionesi – o *Mme Pernelle* arţăgoasă, orgolioasă şi ridicolă în credulitatea ei nemăsurată. Personajul debutează greoi (în ciuda ritmului fizic al scenei respective) din cauza rostirii neclare a versurilor (traducerea e stufoasă şi mălăiaţă!), dar pe parcurs câştigă în volubilitate şi umor.

Cu excepţia menţionată la început (Teodor Corban), regizorul a obţinut de la fiecare interpret rezultatele scontate în urma unei minuţioase insistenţe asupra fiecărui rol, descoperind nuanţe subtile şi finisând atent. Sunt, astfel, prezenţe vii, convingătoare, fiecare cu o legitimare artistică limpede: Anne-Marie Chertic (*Elmire*), Doina Deleanu (*Mariane*), Liviu Manoliu (*Loyal*), Adi Carauleanu (*Valere*), Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Radu Ghilaş, Antonela

Cornici, Petronela Grigorescu şi Bogdan Farcaş (*servitori*). Tot acest ansamblu de personaje – existente în text sau inventate de regizor – se mişcă unitar şi motivat. Doar Vitalie Bichir – în mod surprinzător – pare din altă parte; el alunecă peste personaj, ieşind din tonalitatea generală.

O singură scenă – inventată de regizor tot în ideea actualizării (mai mult a modei!) – ni s-a părut nelalocul ei, dar nu pentru faptul că e greţoasă, ci pentru că se suprapune peste o alta, esenţială, anulând-o: cei doi servitori ai lui *Tartuffe*, homosexuali (!), se drăgostesc în paralel cu scena în care *Tartuffe* e surprins în flagrant sentimental cu *Elmire*. Toată atenţia se îndreaptă – evident – spre aceştia, deşi, din perspectiva conflictului, „demersul" lor nu are nici o relevanţă. Scenografia semnată de Axenti Marfa constituie – prin ingeniozitatea elaborării spaţiului dramatic, prin armonia coloristică şi dinamica volumelor – un punct de rezistenţă al spectacolului, contribuind decisiv la unitatea lui ideatică şi stilistică.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Tartuffe* de Molière. Traducerea: A. Toma. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Axenti Marfa. Mişcarea scenică: Victoria Bucun. Distribuţia: Tatiana Ionesi, Ion Sapdaru, Anne-Marie Chertic, Teodor Corban, Ada Gârţoman-Suhar, Doina Deleanu, Adi Carauleanu, Vitalie Bichir, Doru Aftanasiu, Liviu Manoliu, Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Radu Ghilaş şi Bogdan Farcaş. Data premierei: 20 aprilie 2000.

Excesul de realism

Teatrul Naţional din Iaşi şi-a încheiat stagiunea 1999–2000 cu o premieră românească, prefigurând programul stagiunii viitoare anunţat ca prioritar românesc. A fost prezentată, în premieră absolută, piesa *Maşina de vânt* a actorului şi scriitorului Constantin Popa, în regia autorului. Este a treia lucrare dramatică a acestuia care vede luminile rampei în Casa lui Alecsandri.

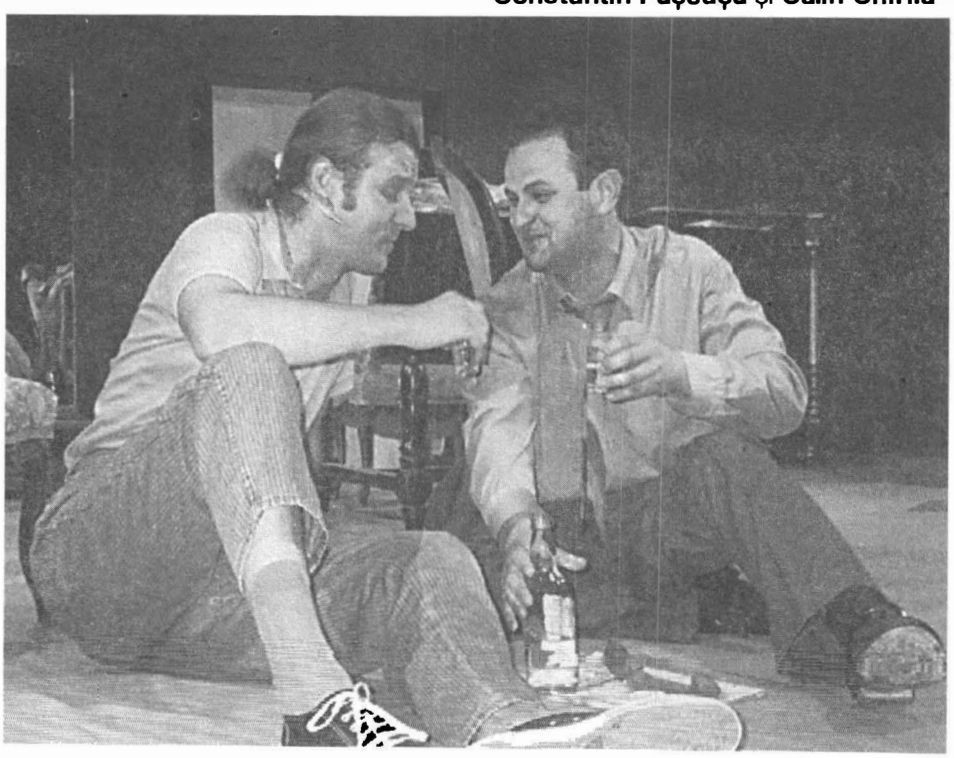
Urmărit de obsesii şi spaime care l-au marcat în perioada comunistă, autorul încearcă să se elibereze de monştri, spunând o „poveste populară în două stări, câteva renunţări şi trei avertismente" – cum îşi subintitulează el piesa – în care efectuează o operaţie „chirurgicală" asupra sentimentelor. „Corpul" supus operaţiei e un cuplu conjugal constituit cam forţat: el poet, ea agronoamă, el cu lumea ideilor şi a metaforelor, ea cu porumbul şi sfecla de zahăr, sfere menite din start incompatibilităţii. De aici până la rutina vieţii conjugale şi la incomprehensiuni erodante nu-i decât un pas; el caută iubirea absolută, ea îşi doreşte iubirea domestică, terestră: cu bucătărie, maşină de spălat, pat conjugal rezistent etc. Lui i se pare că a descoperit absolutul iubirii în fiinţa unei studente la filologie – care *este* şi *nu este* reală; autorul ne-o prezintă ca fiinţă concretă, dar ne lasă să înţelegem şi că ar fi doar o creaţie a imaginaţiei poetice. Acest balans al bărbatului între realitate şi imaginaţie nu-i suficient speculat dramaturgic, deşi ar fi fost o sursă generoasă de ridicare a conflictului într-un plan ideatic superior. Dramaturgul pare că nu s-a putut hotărî să-şi folosească şansa pe care singur şi-a creat-o şi, urmărit – cum spuneam – de obsesiile unei perioade revolute, trage mereu lucrurile spre pământ, datându-le şi localizându-le. Aşa se face că, în locul unei piese despre absolutul iubirii, avem una despre viaţa conjugală rutinieră într-o societate supusă dictaturii, în care individul nu e liber să-şi trăiască viaţa aşa cum şi-ar dori. Societatea se amestecă brutal şi demagogic – prin inşi special pregătiţi pentru aceasta – dictându-i individului cum trebuie să-şi trăiască viaţa şi cum trebuie să fie familia lui, adică: nucleu solid, sănătos al respectivei

societăți. Este, fără îndoială, aici, un fond dramatic ce poate fi valorificat fructuos și Constantin Popa îl valorifică. Sub presiunea reprezentantului principial al moralității socialiste, familia amenințată de disoluție prin alunecarea bărbatului în idealitate revine la banalitatea vieții conjugale spre disperarea soțului-poet, care, în final, rostește un lamento sprijinit pe celebrul vers eminescian „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" (vers în care dramaturgul își îngăduie să introducă un *așa*, adaptându-l, deci, situației date: „Nu credeam să-nvăț a muri *așa* vreodată"!). Spectacolul întărește accentele realiste ale textului, datările și localizările amintite, lăsând în plan cu totul secundar posibilele propensiuni ideatice, aspirația spre absolut. Decorul (Rodica Arghir) e o reconstituire amănunțită a unui interior comod și luxos, iar spațiile adiacente, în care soțul-poet își întâlnește femeia visată, sunt și ele marcate de cotidian; încât orice încercare de evadare din concretul existenței e mereu blocată. La acest blocaj contribuie decisiv personajul El^n –, insul cu misiune politico-morală care – cu agresivitate misionar-socialistă – veghează la integritatea familiei.

În acest cadru cam indecis al viziunii regizorale, actorii își poartă personajele cu siguranță și cu har. În rolul soțului-poet (El_1), Constantin Pușcașu are suficientă tensiune dramatică și interiorizări bine susținute, fără a putea însă depăși o anume linearitate și monotonie a stărilor. Doina Deleanu, în schimb (Ea_2), e foarte dinamică, are nerv, conferind spectacolului ritm și culoare. Un actor tânăr, pe care l-am remarcat și în alte spectacole, Călin Chirilă (din păcate, doar colaborator al teatrului!) evoluează excelent în rolul El^n – reprezentantul agresiv al societății dictatoriale. Foarte sigur pe mijloacele sale actoricești, el ține personajul într-un fragil echilibru între fermecător și odios, între grijuliu și invidios; e, cred, cel mai izbutit demers scenic în acest spectacol. Studenta la filologie (Ea_1) – ființa de vis, întruchiparea absolutului iubirii la care aspiră soțul-poet – e, din păcate, interpretată modest și crispat de Livia Iorga, fără eteritatea și puritatea cerute de text.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, Sala Studio – *Mașina de vânt* de Constantin Popa. Regia: Constantin Popa. Scenografia: Rodica Arghir. Cu: Constantin Pușcașu, Doina Deleanu, Livia Iorga, Călin Chirilă. Data premierei: 18 iunie 2000.

Constantin Pușcașu și **Călin Chirilă**



Alina MANG

„Ce rost au toate acestea?"

În aparență, spectacolul Iarinei Demian după piesa lui Arthur L. Kopit *O, tată, sărmane tătăl, mama te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist...* prezintă universul ciudat, chiar macabru, al unei familii în care despotismul mamei a dus la moartea tatălui și la atrofierea morală a fiului. Am spus „în aparență", pentru că existența unui astfel de personaj într-o lume pe care reușește să o controleze până la monitorizare pare de crezut. Există, însă, în text, un tragism real și un comic fin și de substanță, care dau amplitudine implicațiilor.

Iarina Demian, în calitate de interpretă și regizoare, pornește de la pomenita schemă a piesei pentru a construi un spectacol în care dă dovadă de înțelegerea până la esență a lumii existente în discursul dramaturgic. Personajele devin simboluri sau proiecții supradimensionate ale unor trăsături sufletești existente latent în fiecare. Descătușarea lor duce la amestecul frenetic al vieții și morții și la întrebarea disperată din final: *„Ce rost au toate astea?"*.

Astfel, doamna *Rosepettle* devine întruchiparea voinței de posesiune, egoistă, distructivă, care respinge orice manifestare sentimentală. Și, logic, plantele pe care le „iubește" nu pot fi decât carnivore, iar peștele său doar un piranha, căci ea însăși este o ființă vorace. Interpreta a oferit forța și energia pe care le cerea un asemenea rol.

Foto: **Tudor Predescu**

Dorina Chiriac și **Tudor Chirilă**

Fiul său, *Jonathan* (Tudor Chirilă), are voința anihilată, marcat fiind de influența tiranică a mamei care îi împiedică dezvoltarea propriei personalități. Deși, în mod diferit, mamă și fiu sunt fascinați de *Rosalie* (Dorina Chiriac), ca simbol al dragostei de viață, ca încarnare a libertății de care ceilalți doi nu dispun: mama ca prizonieră a propriei opțiuni, fiul ca victimă a tiraniei materne.

Chiar dacă spectacolul tratează un subiect sinistru, nu există în construcția sa nici o exagerare nejustificată sau care i-ar putea rupe unitatea de stil. E construit în tușe fine, cu o scenografie elegantă, cu o mișcare scenică sugestivă (Florin Fieroiu) și o ilustrație muzicală adecvată (Tudor Chirilă).

Tragismul subiectului se păstrează, comicul există. Nimic, nici un element al montării nu devine agresiv și nu rupe armonia întregului.

Teatrul de Comedie și Fundația „Orizonturi tinere" – *O, tată, sărmane tată, mama te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist...* de Arthur L. Kopit. Regia: Iarina Demian. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Ilustrația muzicală: Tudor Chirilă. Cu: Iarina Damian, Tudor Chirilă, Dorina Chiriac, Sorin Medeleni, Orodel Olaru, Ciprian Cojenel, Marian Rădulescu, Stelian Mihu, Emanuel Ionescu.

Popas bucureștean

Turneul Teatrului German de Stat din Timișoara a înregistrat în decursul celor opt zile, unsprezece reprezentații. Ultima sa țintă a fost obținerea aplauzelor publicului bucureștean. Ele s-au auzit în sala Teatrului Evreiesc de Stat, gazda spectacolelor cu care trupa timișoreană a reținut atenția unui public eterogen ca vârstă. Acestea sunt: *Rotkäppchen, Rotkäppchen!* (Scufiță roșie, scufiță roșie!), de Ekker, și *Die Räuber* (Hoții) de Friedrich Schiller.

Povestea *Scufiței roșii* se dovedește a fi doar punctul de plecare al construcției unui spectacol care nu vizează, în mod cert, segmentul de vârstă al copiilor. Aceasta pentru că intenția autorului textelor – Ernst A. Ekker – precum și a regizoarei, Marina Tiron-Emandi, este de a realiza un basm muzical pentru întreaga familie. Scufița roșie este doar un pretext pentru a pune în discuție probleme general-umane legate de iubire, viață, moarte. Drumul fetiței este unul al dragostei prin pădurea ostilă și înșelătoare a vieții. Maturizarea sensurilor comportă și o racordare contemporană care suscită interesul părinților, iar copiii – încântați de muzica, de ritmul vioi, dinamic al montării – redescoperă binecunoscutul basm al Fraților Grimm.

Alegerea repertorială mi se pare pe deplin justificată, dacă avem în vedere unul dintre scopurile oricărui repertoriu și, implicit, turneu: atragerea unui segment de public cât mai amplu.

Cel de-al doilea spectacol inclus în program, *Hoții* de Schiller, nu face decât să confirme afirmația anterioară. Demn de notat mi s-a părut însă faptul că tentația ambelor montări a fost aceea de a transcrie textul în actualitate, folosind multiple mijloace spectaculare. Aceasta este și linia directoare pe care o urmărește Clemens Bechtel, regizorul *Hoților*. El încearcă să apropie acțiunea de lumea ultimelor decenii ale secolului nostru, în care problema egalității sexelor degenerează până la apariția temei femeii capabile de violențe și răutăți mai mari decât cele ale bărbaților. Astfel se naște *Franz*(iska) *Moor*, apoi banda hoaților condusă de *Karl*(a) *Moor*...

Lumea masculină a piesei lui Schiller, în care abia își făcea loc gingășia *Amaliei*, este populată în viziunea lui Bechtel de prezențe feminine care

păstrează atributele cu care erau înzestrate personajele inițiale: dorință devastatoare de putere ce conduce la acte criminale, dar și un sentiment de libertate. Locul *Amaliei* este ocupat de *Gerhard*, parte vinovată a discordiei dintre surori, dar și singura apariție care ar putea aplana conflictul.

Cu toate că intriga își urmează cursul, asistăm la un Schiller întors, iar concluziile, forțate, sunt ale lumii contemporane. *Franz*(iska) săvârșește în cele din urmă matricidul, iar *Karl*(a) se omoară când își vede iubitul în brațele alteia.

O lume a trăirilor contradictorii domină atmosfera spectacolului timișorean. Pornind de la o idee-surpriză în raport cu tradiția scenică a pieselor schilleriene, montarea se dovedește a fi totuși puțin greoaie pe alocuri, cu momente ce fac trenant ritmul general. Dar cu ocazia acestui turneu am avut posibilitatea de a întâlni o trupă tânără, entuziastă, închegată, ai cărei membri se susțin reciproc; iar popasul bucureștean al Teatrului German de Stat din Timișoara nu putea fi decât un punct câștigat.

Teatrul German de Stat Timișoara
Rotkäppchen, Rotkäppchen! **de Ernst A. Ekker. Regia Marina Tiron-Emandi. Scenografia și costumele: Traian Zamfirescu. Coregrafia : Karina Reitsch. Muzica: Serghei Dreznin. Cu: Isolde Cobeț, Daniela Török, Boris Goya, Ida Iarczek-Goya, Dana Borteanu, Rareș Hontzu, Mircea Dragoman, Cristina Angi. Data premierei: 12 aprilie 2000.**

Die Räuber **de Friedrich Schiller. Regia și adaptarea: Clemes Bechtel. Scenografia și costumele: George Petre. Coregrafia: Karina Reitsch. Cu: Ildiko Iarczek-Zamfirescu, Tatiana Sessler, Ildiko Frank-Ionescu, Boris Goya, Isolda Cobeț, Johanna Adam, Daniela Török, Dana Borteanu, Enikö Benyö, Simona Vintilă, Bernd von Bömches. Data premierei: 19 februarie 2000.**

Natalia STANCU

Ideologia care pervertește călăi și victime

Portretul este una dintre piesele cele mai bune (printre primele patru – susține criticul polonez Jozef Keleva) ale lui Slawomir Mrożek, autorul lui *Tango*, *Emigranții* și *Pe jos*. Spunând limpede (dar cu insistență pe volutele tainice ale spiritului), povestea legăturii de prietenie, mereu și mereu viciată, blestemată, dintre Bartodziej și Anatol, Mrożek abordează, în această dramă psihologică (cu elemente de absurd și de sarcasm grotesc) una dintre temele cele mai fascinante ale condiției umane din acest secol.

Pe fundalul crimelor morale (și nu numai) ale perioadei comuniste și cu deosebire staliniste, Mrożek dezvoltă aici ideea că, cel puțin subiectiv, noi, cei ce am străbătut ultima jumătate a secolului al XX-lea – și, mai ales, care am cunoscut experiența stalinistă – suntem marcați pentru totdeauna de Istorie, mutilați și posedați de Demonul Istoriei – acel demon pe care laureatul Nobel Czeslaw Milosz (invocat în tabloul final al *Portretului*) îl asimilează cu un zeu minor. Aș insista, în mod deosebit, pe o disjungere Istorie–Ideologie politică. Fiindcă în *Portret* (jucat acum la Teatrul „Sică Alexandrescu", cu titlul *Portret de criminal*) este vorba mai ales de un Demon al Abstracțiunii, al Teoremei, al Doctrinei, al Utopiei, al acțiunii și construcției social-istorice și politice care, aici, apare însă concret și prozaic sub trăsăturile lui Stalin și ale fascinației pe care acest Tiran – *Tătucul* pentru mulți – a putut-o genera.

Toți cei care am trăit epoca lui – spune Mrożek (pe urmele lui Hermann Broch în eseurile din romanele *Somnambulii*) suntem profund și pervers marcați de el. Și nu e vorba numai de cei ce l-au urmat – chiar și numai pentru puțină vreme, dar a căror mentalitate a fost puternic grevată de el – ci și de ceilalți, care i-au rezistat eroic și cu încăpățânare. Ambele categorii, chiar dacă într-o manieră diferită, au fost atinse, infestate, mutilate de Demonul Ideologiei, care și-a pus amprenta pe modul lor de a gândi, pe actele lor, pe fondul lor aperceptiv. Încă o dată, Mrożek nu se arată

atras aici de erorile sistemului, ci de caracteristicile lui esențiale, de mecanismul funcționării lui și al pervertirii grave a omenescului. În acest cadru, Mrożek dezvoltă situația victimei (zadarnicele ei tehnici de apărare, eschivă, iluzoriile ei tehnici de adaptare) și insistă în mod deosebit asupra legăturilor paradoxale care există între victimă și călău. Asupra dependenței Călăului de Victimă (până la moarte!) – temă pe care noi, românii, am adâncit-o și în romanul lui Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*. Asupra felului în care călăul se prezintă drept victimă și devine victimă a propriei conștiințe, dar ajunge să repete răul, vrând să facă bine. Asupra felului în care victima însăși ajunge să își mistifice propria situație și situația obiectivă a lumii. (Contaminată doctrinar de călău, victima ajunge – atunci când își conștientizează propria situație – să se mistifice și să se automistifice). Dezvoltând toate aceste teme, *Portretul* propune meditației și o altă idee-cheie a teatrului lui Mrożek: antagonismul funciar dintre ideologie și viață, între ideologie și omenesc.

Dintre toate montările tânărului și, fără îndoială, talentatului regizor Claudiu Goga, pe care le-am văzut până acum, *Portretul* de la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov mi se pare cel mai matur, deopotrivă solid (ca adecvare) și original. Regizorul combină teatrul cu filmul, cu imagini de jurnal filmat – după unii forțând analogii între experiențe istorice, totuși, diferite – fragmentând, e drept, textul, dar adâncind argumentele reflecției morale prin apel la document. Reperele acestor secvențe fac un sugestiv arc (chiar dacă uneori cam forțat),– în spațiu și timp, între politica marilor puteri din Vestul și Estul Europei între perioada stalinistă, la noi, în Rusia și în Ungaria etc., între istoria de acum cinci decenii și una mai recentă.

Dacă unele scene de dialog se petrec în zona peripețiilor și rătăcirilor ideologice (care merg până la delațiunea făcută cu fanatism, dar cu aparentă bună-credință), altele evocă „spații" ale vieții personale, ale mediului familial și modul cum ele sunt viciate, invadate de formele absurdului și ale răului. Și relațiile interpersonale între soț și soție apar erodate, pervers alienate de culpabilități morale conexe, existente în sfera politicului.

Conștiința culpei – trădarea, delațiunea – îl plasează pe *Bartodziej* într-un univers interior populat de întâmplări stranii și absurde, de „stafia" principalei sale victime.

Și cum în acest spectacol, gândit complex și inteligent, marele triumf îl constituie (peste toate ideile regizorului și sub semnul lor) excelența actorilor, performanțele lor expresive (de trăire și, totodată, de reprezentare, de semnificare), trebuie să spunem că interpretul lui *Bartodziej,* Costache Babii, joacă admirabil: cu o mare forță de interiorizare, o formă de absență în prezență, o trăire într-o vagă realitate, mereu copleșită de fantasme. Eroul transfigurat de Babii este un mort de viu, un om copleșit de trecut, amestec de obtuzitate și neliniște, de recunoaștere a vinovăției și contestare a ei, de slăbiciune, lașitate și minciună. Cum recursul la medic (excelent jucat de Viorica Geantă Chelbea) este inutil, el simte o paradoxală nevoie de a comunica, îndeosebi cu cel căruia I-a făcut supremul rău; ba, mai mult: el simte nevoia de a fi iertat (subiectiv) și absolvit (obiectiv) de orice „răspundere", chiar de către acesta. Și ajunge să-l „afecteze", să-l tulbure și pe ultima sută de metri a vieții. Și Mircea Andreescu (*Anatol*) transfigurează strălucit paradoxurile destinului, și teroarea resimțită în prezent, după ce, întors din pușcărie, nu e lăsat de *Bartodziej* să-și trăiască nici ultimul rest de viață. Scenele finale din *Portretul* marchează o „îmblânzire" (nu și o relativizare) a viziunii lui Mrożek. Prin ființe mai „conformiste" ca *Octavia* (Virginia Itta Marcu a luat și pentru această creație Premiul UNITER) ori mai nonconformiste ca *Anabella* (Iulia Popescu), poate nu întâmplător două femei, oamenii pot copia – fie și „prin delegație"– pentru erorile lor. Acesta, deși capcanele Ideologiei, fascinația Absolutului și a Utopiilor construcției social politice, a „Tiranului profetic", continuă să facă ravagii.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – *Portret de criminal* **de Slawomir Mrożek. Traducerea: Stan Velea. Regia, ilustrația muzicală: Claudiu Goga Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoiescu. Interpreți: Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea, Iulia Popescu, Constanța Comănoiu, Mara Nicolescu, Marius Cordoș, Marius Cisar, Dan Cogălniceanu, Tralan Grigoriu, Neculai Sireteanu.**

Ion CAZABAN

Iarna la Veneția

Cu câteva decenii în urmă, *Cafeneaua* lui Goldoni era montată la Botoșani – o premieră pe țară, din câte știm – în regia regretatului Corneliu Revent care deținea și unul din rolurile piesei. A fost un spectacol edificator pentru preocupările „reteatralizării" prin care trecuse și încă trecea scena românească, așa cum se constata din maniera de joc, modelată (împotriva poziției autorului) după *commedia dell'arte*. Scenografia în culori luminoase a debutantei Emilia Jivanov realiza un cadru prielnic pentru verva schimbului de replici, acțiunilor rapide, mișcărilor acrobatice care desenau, extrem de puternic, figuri și întâmplări dramatice. Ieșită la început de mai, acea premieră se remarca printr-o poftă tinerească de joc, prin bucuria teatralității recâștigate după ce, numeroase stagiuni, fusese ținută sub obroc.

Dacă atunci, la Botoșani, regizorul împărtășea, aproape euforic, senzația unei teatralități perene – spectacolul de azi, de la Teatrul Odeon, are, declarat, altă premisă. În montarea lui Revent, teatralitatea se impunea ca mod de stilizare a imaginii scenice, introdus deliberat – pe când, la Dragoș Galgoțiu, ea este intrinsecă imaginilor unei lumi dispărute. În spectacolul său, trecătoarea lume reprezentată și teatrul efemer vor să se contopească într-o singură viziune nostalgică. Veneția goldoniană este într-o perioadă de tranziție socială, morală, dar și teatrală, făcând posibilă și explicabilă o anumită nostalgie regizorală. Galgoțiu ține seama de existența unei lumi în schimbare, implicit de modificarea gustului public și stilului interpretativ din vremea lui Goldoni. Când în *Teatrul comic* – o piesă scrisă în același an cu *Cafeneaua* (1750) – un personaj-actor afirma că „nu mai merge cu *commedia dell'arte* pentru că «stilul nou» și «comedia de caracter» plac tot mai mult", se conturează clar un moment de răscruce. Este un moment când observația realistă devine tot mai cuprinzătoare și mai amănunțită, exuberanța „măștilor" se confruntă cu proza existenței cotidiene, cu motivațiile și constrângerile moravurilor. Totuși, „paradisul teatral" nu va fi pierdut decât de cei care vor mușca prea lacom și prea orgolios din „mărul" realității.

Nu întâmplător, Dragoș Galgoțiu, regizorul perspectivelor multiple, a ales o piesă din dramaturgia „de frontieră" a lui Goldoni a cărui privire deosebește, dar și apropie, direcții teatrale divergente. La începutul spectacolului, casa balerinei, deslușindu-se fantomatic din ceața zorilor, introduce într-o atmosferă și anunță o optică regizorală distinctă. Piața cu cele trei localuri(cafeneaua, tripoul, frizeria) – spațiu de întâlnire, de petrecere, de cunoaștere sau de stabilire și utilizare a relațiilor – a fost redusă, în decorul lui Vittorio Holtier, la această casă, ocupând, masivă, centrul scenei, așa cum se află permanent în centrul atenției, al bârfelilor și dorințelor. Este un loc privilegiat, unde majoritatea personajelor nu au acces. Până la urmă, li se va permite, acolo, o petrecere, dar și ea va fi trecătoare și inutilă, inclusă în semnificațiile spectacolului. Pentru că, apoi, iluziile se destramă, toate intră pe făgașul anost al regulilor de viață socială, apărătorul lor satisfacut fiind cafegiul *Ridolfo*.

Ceea ce reușesc atât regizorul cât și interpreții este trecerea de la „măști" la acele „fiziologii" specifice realismului incipient, depinzând considerabil de moravuri, mediu, climă. Deocamdată, figurile-măști aduc, în ambiguitatea lor, neliniștea incertitudinii, semnalându-se, și astfel, momentul tranzitoriu. De la teatralitatea măștilor ce demonstrau vitalitate scenică, se ajunge la teatralitatea fizionomiilor și comportărilor, expresive pe scena vieții sociale.

Zâmbetul mieros, lipit profesional, permanent, al lui *Ridolfo* (Constantin Cojocaru) este o reminiscență a măștii. Masca se topește, parcă, pe obraz, păstrând doar conturul. Acum, sfaturile cafegiului

nu mai inspiră încredere: în costumul cu dublu aspect (excelent conceput de scenograf), poate să fie cineva cu doua fețe. În schimb, pe samsarul *Pandolfo* (Mircea Constantinescu) îl precizează machiajul clovnesc și pare desprins din caricaturile unei epoci viitoare, și alte dăți, viziunea regizorală nu va fi integral sesizată, dacă-i omitem previziunile, anticipările, deschiderile de perspectivă.

Modificat față de litera textului, *Eugenio* (Marius Stănescu) este mereu depășit de situație, infantil în reacții, furios fără succes, plângăreț la amenințări, violentat de femei (ca un personaj caragialesc de peste veac). Altfel decât în piesă, îl vedem tremurând dezbrăcat în frigul dimineții, după ce a pierdut totul la cărți sau a suportat accesele erotice, „în stil italian", ale focoasei soții (Oana Ștefănescu). *Don Marzio* (Cornel Scripcaru) este interpretat într-un registru diferit, potrivit rolului său de observator și comentator cârcotaș al evenimentelor. *Placida* (Anca Neculce), nevasta fidelă, dar abandonată, joacă buna purtare și delicatețea ofensată până la lacrimi, devansând apariția melodramei. Comportamentul scenic al personajelor indică perspectiva unei evoluții teatrale și, totodată, teatralizarea vieții obișnuite. Mai cu seamă când temperamentul meridional conține un teatralism organic, dovedit – desigur, în parodie – de cantabilitatea căutată, gesturile cabotine sau eleganța coregrafică a mișcărilor. În spectacolul lui Galgoțiu, la Veneția este iarnă („Știai că trupele nemțești s-au retras să ierneze?" întreabă *Don Marzio*). Zgomotul valurilor, țipetele pescărușilor sunt acoperite, uneori, de un vifor năprasnic. Personajele se agață de orice, sunt îndoite de vânt, purtate de la rampă în culise, aduse înapoi! Dincolo de comicul vizual, se simte șocul inevitabil al realității. Reprezentarea veridică a mediului, cerută de realismul scenic, nu mai permite iluziile, nici reveriile idilice. Trecerea la o nouă condiție teatrală – stimulată de Goldoni – capătă conotații existențiale. Iarna e resimțită fiziologic, dar are și un sens simbolic, de sfârșit de ciclu. Ninge peste Veneția, e viscol, și lângă *Eugenio* care tremură dezbrăcat, balerina (poloneză) încremenește cântând „Adio del passato"...

Claudia LIPAN

Viața falnicei Veneții

Dragoș Galgoțiu nu a putut renunța ușor la clasicii care l-au îndrituit să-l vadă pe Victor Rebengiuc în shakespeareanul *Rege Lear*. El s-a apucat imediat de lucru, așa că la Teatrul Odeon se pot petrece două ore la *Cafeneaua* lui Goldoni. Un registru al comediei spumoase de care, însă, Galgoțiu nu ne lasă să ne bucurăm pe măsură. Cafeneaua este un loc de care te apropii ușor, degajat, uneori leneș, un loc de la care nu aștepți multe lucruri, decât o „cafeluță la care aspiră și cafegiul". În Veneția natală autorului, figurile se ivesc cu dezinvoltură sau cu timiditate, se atrag sau se resping ca pilitura de fier în fața magnetului, își joacă rolul ca și cum ar fi, într-adevăr un rol. Montarea de la Odeon se arată preocupată de dispoziția actorului (care face și desface...), eludând locurile ocupate în sală. Am simțit nu piesa lui Goldoni, ci fragmente din ea, care intră într-o relație mai degrabă nostalgică cu sărbătoarea din care fac parte. Sărbătoarea de pe scenă, după scrierile venețianului. Goldoni știe ca nimeni altul să pună în cumpăna umorului greutatea a două secole: al XVII-lea și al XVIII-lea. Secolul închipuit de Galgoțiu este și el plin de gentilomi și burghezi, de bufoni și balerine, donjuani și negustori. Cornel Scripcaru este napolitanul ce tulbură viața „falnicei Veneții", băgător de seamă de profesie și vocație. Jocul precis (poate cel mai bun) este moderat din calcul teatral. Personajul le aprobă celorlalți câte un compromis: se imaginează câteva bârfe, farse, mici catastrofe banale în acest oraș pe maluri apoase, ce devine târgul provincialilor defectuoși. Cafeneaua este capitala târgului, așa cum o vede și Goldoni și Galgoțiu. E adevărat, autorul își joacă eroii dintr-o

răsuflare de vorbe. Regizorul simte nevoia să respire aer, muzică, ceață; dar zgomotul tradus prin „incredulitate" și fumul insidios care ascunde spectatorii după degete, scoate teatrul din teatru. Și uite așa, ne întoarcem iar la barocul regizoral, la limitele conceptului estetic, la invizibilul care nu se mai face o dată vizibil... Cu toate astea, ceva se întâmplă, te lasă să vezi efortul unei balerine adulate și abandonate, al extrapolărilor tinerei *Vittoria* (propulsiv interpretată de Oana Ștefănescu) și mult mai tânărului soț, *Eugenio* (cuminte interpretat de Marius Stănescu), al cafegiului care ciripește secrete ce nu trebuie ciripite (un Constantin Cojocaru cu intuiția plastică a gesturilor, a expresiei), al clienților săi mofluzi care l-au inspirat pe Goldoni. Colaborator mai vechi, Vittorio Holtier, ajutat de Dan Bădărău, ridică pe scenă decoruri propice, de un roz suculent, fără prea mult fast, dar care știe să atragă atunci când este cazul. De pildă, în casa balerinei, unde musafirii oficiali intră pe ușa din față, iar neoficialii pe ușa din spate.

Revin și spun că ceva din toate astea te face să crezi că târgul e mai mult decât un târg, este un oraș, este o unitate de loc, de timp, e viața însăși.

Teatrul Odeon din București – *Cafeneaua* de Carlo Goldoni. Traducerea: Constanța Trifu și Lidia Sava. Regia și ilustrația muzicală: Dragoș Galgoțiu. Scenografia: Vittorio Holtier Pregătire vocală: Monica Teodorescu. Cu: Cornel Scripcaru, Constantin Cojocaru, Mircea Constantinescu, Ionel Mihăilescu, Camelia Maxim, Laurențiu Lazăr, Dan Bădărău, Anca Neculce, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Cristina-Victoria Constantinescu, Oliver Ojog. Data premierei: 6 mai 2000.

Mircea Constantinescu, Constantin Cojocaru și Marius Stănescu

Foto: Mihai Musceleanu

Ion CAZABAN

Alternativa „Underground"

Într-adevăr, „underground" – pivnița cu bolți arcuite de cărămidă, inaugurată de Teatrul de animație din Târgu Mureș – este un spațiu neconvențional care poate oferi o alternativă, chiar mai multe, pentru revitalizarea repertoriului și încercarea unor modalități de spectacol, altele decât cele prezente pe scena tradițională de la suprafață. Un an după jubileul teatrului, proiectul „Underground", anunțat atunci, se conturează și prinde consistență. Montărilor specifice, cu marionete și păpuși, li se alătură o interesantă inițiativă spectaculară, experimentală, în spirit postmodern. Ca început, la „Dramafest"-ul din toamna trecută, am văzut un spectacol impregnat de umor imaginativ,antrenând publicul în focul interpreților, *SSS* (Social Sound and Sistem), regizat de Gavril Cadariu. Am remarcat imediat atmosfera distinctă a subteranei și – cu consecințe fertile – posibilitatea trecerii de la acceptarea spațiului limitat la descoperirea locului prielnic unor experiențe emoționale necunoscute și unei complicități incitante, nu lipsite de un anumit mister.

Două premiere de „Underground" ne-au limpezit recent direcția căutărilor care urmăresc să prolifereze o diversitate de acțiuni și stilistici teatrale în cotloanele pivniței (încă insuficient amenajate și utilizate). O pivniță care – trebuie spus – nu sufocă, ci sudează actori și public, iar spațiul ei restrâns nu obligă la un „teatru sărac", dimpotrivă, permite implicarea a numeroase surse de limbaj teatral.

În *Adio secolul 20*, regizorul Horațiu Mihaiu apelează la interpreți-mânuitori, păpuși, obiecte animate, proiecții de umbre și imagini, pentru a desfășura un sinopsis meditativ și caustic al veacului încheiat. Prin fața noastră se perindă evenimente decisive (cele două războaie mondiale) ori personaje (Hitler, Stalin) care au determinat soarta lumii. Sunt evocate de parcurgerea dosarelor de arhivă și apar, justificat, dintr-un dulap cu istorie, amintindu-ne lada sau hârzobul păpușarilor de odinioară. Ca într-un cabaret politic,se folosesc vizualizări de pamflet gazetăresc (harta Europei arde, mănuși roșii și galbene rup bucăți de hartă), semne fixate definitiv (revoluția din octombrie 1917 este indicată de steaguri roșii, un cântec rusesc), referințe culturale (pălăria și bastonul lui Chaplin, femeia cu căruciorul din *Crucișătorul Potiomkin*). Peste tot și toate se distinge o patină de vechime, un aer vetust de arhivă, la care contribuie, desigur, și ambianța pivniței în care ne aflăm.

Infanta – mod de întrebuințare se intitulează textul Savianei Stănescu, transpus în spațiu „Underground" de tânărul regizor Radu Ifrim, o revelație cu al său *Bluescape*, la Festivalul de Teatru Alternativ de la Bistrița. Ceea ce era, pe hârtie, un monolog intersectat de intervențiile poematice ale Corului, devine un spectacol de „acțiuni" și „variațiuni", de „numere" și „repetiții", de „momente" și „evenimente", păstrând însă viziunile feroce, de factură suprarealistă. Așa cum nota regizorul în foaia-program, montarea sa mai conține un „diapoem", un „delir", potențând la maximum o imagistică declanșată de exasperarea instinctelor și dorințelor, definitorie pentru dramatismul textului. La fel ca șarpele mitic din *Bluescape*, acum turnul cu infante are semnificația unei evadări mereu sperate din „mulțimea vidă", unei salvări din cenușiul existenței. Ca și în alte montări ale lui Ifrim, femeia – vulnerabilă și agresivă, tandră și inpulsivă, replicând deseori crud, respingător, în legitimă apărare – este simbolul unei umanități în derivă. „Acțiuni" și „momente" compuse pe două-trei planuri de joc, prin utilizarea unei diversități de elemente spectaculare (verbale, plastice, dansante, muzicale, filmice), se succed pe un fir narativ esențial. Reacționăm, firește, la poezia sordidului, mascat carnavalesc, la kitschul de bâlci, la ridiculizarea melodramelor cotidiene, dar nu putem trece peste

sentimentul disperării fără leac, tensionând întregul spectacol. Acesta este construit din acțiuni preponderent grotești, de tip „performance", o importanță specială având obiectele și, evident, măștile, costumele eteroclite cu care ne surprind personaje fantaste, de o frenetică extravaganță.

Din cele trei montări văzute (*Bluescape, Job, Infanta*), Ifrim ne apare atras de spectacolul ludic, preocupat de parodia enormă a unor clișee de comportament. Actorii se joacă inteligent cu intonațiile, accentele, onomatopeele într-un spectacol al teatralității exacerbate de măști, travestiuri, fantoșe. Este un teatru al relațiilor directe, manifeste, cu publicul, dar totodată unul complicat prin modul de structurare-destructurare, bruiaje voite, simultaneități greu de sesizat în totalitate. După cum declara Monica Ristea-Horga, interpreta personajului central, colaborarea cu Radu Ifrim a însemnat o experiență binevenită pentru toți care se tem de scleroza rutinei.

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș

Adio secolul 20. **Scenariul, regia și scenografia: Horațiu Mihaiu. Cu: Andi Brândus, Alexandrina Moldovan, Iuliu Pop-Darie, Mariana Iordache, Cornel Iordache. Data premierei: 17 ianuarie 2000**

Infanta – mod de întrebuințare **de Silviana Stănescu. Regia, scenografia, costumele: Radu Ifrim. Cu: Monica Ristea-Horga, Valentin Lozinca-Mandriuc, Andi Brânduș, Bartis Salma, Barabis Istvan. Data premierei: 8 aprilie 2000**

Irina IONESCU

Un potențial energetic nebănuit

Teatrul Național din Târgu Mureș este, de departe, un teatru privilegiat. Este singurul teatru de la noi în care pot fi întâlnite, unde sunt păstrate/exploatate/dezvoltate două culturi teatrale distincte – cea românească datorită companiei „Liviu Rebreanu" și cea maghiară, prin existența companiei „Tompa Miklós".

Chiar dacă împart aceeași clădire, cele două companii își desfășoară activitatea paralel. Și ceea ce este mult mai grav, astăzi, când se confirmă tot mai des necesitatea creării unor strategii de marketing menite să ducă la mărirea numărului de spectatori în sălile de teatru, ceea ce este mult mai grav spuneam, este faptul că nici una dintre cele două companii nu pare a fi interesată să atragă de partea sa noi spectatori din rândul celor care, în mod obișnuit, conform etniei, frecventează compania „adversă".

Deși, în oraș, toate „plăcuțele", toate numele instituțiilor de stat sunt înscrise la intrarea în sediile lor în ambele limbi vorbite în oraș – română și maghiară –, lucru ce se întâmplă și în cazul unor magazine sau simple servicii, la teatru lucrurile nu se petrec deloc așa. Nici una dintre cele două companii nu oferă publicului spectator posibilitatea de a asculta o traducere în limba-i maternă a textului piesei pe care o vizionează.

Este, în fond, o chestiune de respect față de cei care trec pragul Naționalului târgumureșean și nu are nimic de-a face cu faptul că orice locuitor al orașului, în urma traiului de zi cu zi, înțelege măcar câte ceva, dacă nu chiar destul de mult, din limba concetățenilor săi.

Este foarte adevărat că tradiționalul sistem de traducere simultană are și el problemele lui, că nu toate căștile funcționează întotdeauna perfect, bine, că timbrul vocii traducătorului poate distrage atenția spectatorilor de la ceea ce se întâmplă pe scenă, că, în general, traducerea de realizează după o variantă scrisă a textului de spectacol, astfel încât unii traducători nu mai urmăresc și spectacolul în sine și nu mai traduc și micile ei variații de la o reprezentație la alta. Argumente

suficiente pentru ca să existe şi persoane care să refuze, de la început, folosirea „căştilor". Dar ceea ce s-ar pierde pe parcurs din cauza micilor disfuncţionalităţi ale sistemului ar cântări oricum mult mai puţin decât ceea ce se pierde acum când el nu există deloc.

Conştientă de acest neajuns, conducerea teatrului încearcă să găsească finanţatori dispuşi să suporte achiziţionarea unei staţii de traducere simultană. Proiectul merită să fie pus cât mai repede în practică, pentru ca spectacolele teatrului să beneficieze de o diversificare a publicului spectator, să atragă atenţia mai uşor criticii de teatru, fie ea românească sau (de limbă) maghiară, şi să nu mai fie obligate să-şi limiteze foarte strict zonele în care să poată fi prezente în turnee.

Statutul de teatru privilegiat al Naţionalului din Târgu-Mureş nu se opreşte însă la existenţa companiilor „Liviu Rebreanu" şi „Tompa Miklós". Mult mai importantă şi, din păcate, insuficient folosită aici, este posibilitatea/şansa de a lucra – din nou simultan – cu reprezentanţii a două culturi. Întâlnirea ar trebui să aibă loc programatic, fiindcă din punct de vedere antropologic ar fi extrem de interesantă şi de ofertantă, putând duce la declanşarea unor energii nebănuite iniţial, care altfel, prin ignorare, rămân nedescoperite.

Un pas spre cosmopolitism, dar şi o dovadă a reuşitei pe această cale a realizat la Târgu-Mureş, în actuala stagiune, regizoarea Anca Bradu. Ea a montat, împreună cu actorii companiei „Tompa Miklós", *A tavasz ébredése/Deşteptarea primăverii* de Frank Wedekind. Atât cât am putut să-mi dau seama, rezultatul mi s-a părut extraordinar.

Spun „atât cât", deoarece, la vizionare, mi-a lipsit unul dintre cele mai importante elemente ale montării – textul (este vorba despre textul de spectacol, despre scenariul de la care a pornit regizoarea, varianta ei personală, cu mici tăieturi etc., pentru că piesa originală îmi era, îmi este, bineînţeles, cunoscută graţie lecturii). Fără să fi avut control asupra acestui element din spectacol, fără acest element de morfologie critică îmi este imposibil să mă lansez într-un comentariu analitic al spectacolului. Dacă textul nu ar fi fost important, dacă el ar fi fost doar un pretext – lucru absolut exclus în cazul lui Frank Wedekind – sunt sigură că Anca Bradu ar fi realizat un spectacol de pantomimă şi nu unul de teatru dramatic.

Nu mă pot limita nici măcar la imagini. Pot observa cel mult că mi s-au părut foarte puternice, pline de simboluri ş.a. Nu ştiu însă cât de bine motivate, în contextul general al montării, au fost toate aceste cadre create de scenografa Lia Maria Vasilescu sau dacă le-am înţeles exact semnificaţia.

Impresionantă şi uşor de descifrat mi s-a părut (până în momentul în care lucrurile au început să se complice, iar eu să nu mai ştiu exact în ce se transformă, ce este) ideea folosirii drept emblemă a veacului trecut – epoca în care se desfăşoară subiectul piesei – a unui pian negru cu coadă. Un pian de dimensiuni monstruoase care, în plus, nici nu cânta, rămânând mut şi surd în faţa tuturor, un pian care avertiza parcă, de la început, că sublimarea nu va avea loc niciodată, că dezastrul nu va putea fi oprit.

Dintre actori s-au remarcat în mod special, prin intensitatea dramatică pe care au atins-o în „conturarea" personajelor ce le-au fost distribuite, Farkas Ibolya (Doamna Gábor), Tompa Klára (Wendla Bergmann) şi Viola Gábor (Moritz Stiefel). Fără să se complice şi să încarce inutil, cultivând liniile simple şi bine trasate, Anca Bradu a reuşit să prezinte un spectacol impresionant prin puterea lui de comunicare şi prin curăţenia mijloacelor de realizare. Regret enorm că textul...

Tot la Teatrul Naţional din Târgu Mureş – Compania „Tompa Miklós", am mai văzut şi spectacolul *A nagy Romulus/Romulus cel mare* de Friedrich Dürrenmatt, în regia lui Kincses Elemér.

Fără să fi putut detecta exact unde au fost puse accentele, ce s-a subliniat, ce a fost scos în evidenţă şi ce a rămas în umbră din piesa originală în montarea lui Kincses Elemér, apreciez

actualitatea şi importanţa temei propuse precum şi inteligenţa şi, nu în ultimul rând, eleganţa cu care s-a „discutat" despre conflictul dramatic propus.
Cucerirea Imperiului Roman de către germani este analizată cu foarte multă luciditate, chiar cu detaşare istorică, şi este prezentată cu foarte mult umor, fără nici un fel de gratuităţi, drept lupta dintre pantalonii de piele purtaţi de cuceritori şi celebra togă romană care, prin comparaţie cu moda războinicilor, pare, este, de fapt, destul de prăfuită şi de feminină.
Pentru că montarea s-a bazat aproape exclusiv pe text, fără să opereze prea mult cu imaginile simbolice, îmi este imposibil să spun dacă nu au existat aluzii sau trimiteri în actualitate. Am impresia însă că echilibrul a fost păstrat, că nu s-au făcut excese, simpla alegere a piesei lui Dürrenmatt spunând chiar foarte multe lucruri.
De apreciat este, de asemenea, şi performanţa lui Ferenczy István, actorul care a întrupat scenic personajul titular al piesei. Un personaj degajat, dar categoric, uşor arogant, uşor simpatic, întotdeauna spiritual şi profund uman.

Farkas Júlia şi Viola Gábor în *DEŞTEPTAREA PRIMĂVERII*

Foto: Bartha László

Szélyes Ferenc şi Ferenczy István în *ROMULUS CEL MARE*

Teatrul Naţional Târgu-Mureş, Compania „Tompa Miklós":

A nagy Romulus/Romulus cel mare **de Friedrich Dürrenmatt. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Labancz Klára. Muzica de scenă: Csíky Csaba. Distribuţia: Ferenczy István, Balázs Éva, Kézdi Imola, Kilyén László, Kátai István, Kárp György, Szélyes Ferenc, Bocskor Salló Lóránt, Tatai Sándor ş.a. Data premierei: 26 noiembrie 1999.**

A tavasz ébredése/Deşteptarea primăverii **de Frank Wedekind. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Lia Maria Vasilescu. Mişcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica de scenă: Hencz József. Distribuţia: Tompa Klára, B. Fülöp Erzsébet, Domokos László, Viola Gábor, Kátai István, Bocskor Salló Lóránt, Ördög Miklós Levente fh., László Csaba fh., Kézdi Imola, Kovács Ágnes Anna, Tatai Sándor, Farkas Ibolya, Farkas Júlia, Gáspárik Attila, ş.a. Data premierei: 12 martie 2000.**

Roxana CROITORU

Veselia tristă și adâncă

Premiera spectacolului *Mizantropul* de Molière, pe afișul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, urmează alte două titluri de același autor: *Bolnavul închipuit* (două premii la Kisvarda–Ungaria, 1999) și *Femeile savante*. Regizorul Tompa Gábor s-a oprit la *Mizantropul* după ce, cu câteva luni în urmă, a pus în scenă la Limoges, în Franța, la Théâtre l'Union, *Tartuffe*. *Mizantropul*, considerată cea mai bună piesă a lui Molière (vezi Boileau – *Arta poetică*, 1674) se leagă în mod firesc de *Tartuffe* – cronologie și sâmbure de scandal. Contemporanii autorului căutau în piesă transpunerea dramatică a nefericirilor conjugale dintre Molière și mult mai tânăra sa soție Armande. *Alceste* revoltatul, vehementul critic al moravurilor societății aristocratice, îndrăgostit de frivola *Célimène,* ar fi fost Molière, poreclit mizantrop, chinuit de infidelitățile Armandei. Chiar dacă există similitudini biografice, această comedie de satiră morală și socială reflectă cultura bogată și profundă a autorului, forța și talentul cu care a creat caractere al căror nume au intrat în circuitul universal ca nume comune, „veselia tristă și adâncă" a acestei piese la care, cum spunea Musset, „când ți-ar veni să râzi, ar trebui să plângi".

Tompa Gábor citește *Mizantropul* cu ochii și sensibilitatea timpului nostru, grefând armonios inovația pe tradiție. Soluția scenică aleasă este studioul. Spațiu unic, intim, salonul monden al *Célimènei* – ca loc de desfășurare al acțiunii. Rafinamentul și atmosfera proprie aristrocrației sau tinerilor eroi contemporani, lipsiți de griji și obosiți de petreceri, e sugerat de scenografa Dobre Kóthay Judith prin câte un element de decor, costum sau recuzită: candelabrul și sfeșnicele cu lumânări, pianul, un pahar elegant cu picior, linia crolelll și rochiile moderne ale *Célimènei*, într-o voită dispunere neglijentă. Lumea caracterelor lui Molière de atunci și dintotdeauna respiră în fața noastră stârnind comicul din sursa lui cea mai sigură: contrastul. *Alceste*, cel care nu acceptă regulile unui joc social ce impune concesii și se revoltă contra semenilor și a moravurilor, vede lumea în negru. E exigent în toate: în dragoste, în prietenie, în relațiile mondene, poezie. Viziunea sumbră pe care o are despre lume e opusul unui ideal prea riguros. Fără să o ia în seamă pe mironosița afectată *Arsinoe*, care i se oferă, crede că o poate iubi pe sincera *Elianta*, dar, cu o admirabilă spontaneitate, o alege pe cea mai puțin potrivită lui, pe cocheta *Célimène*. În contrast cu sinceritatea excesivă a lui *Alceste*, evoluează *Oronte*, ipocrit, expert în arta calomniei. Pe un joc de contraste, completat de izbutite momente ale comicului de situație, e constituit spectacolul lui Tompa. Apariția neașteptată dintr-un pat, în salonul *Célimènei*, a celor doi marchizi, *Clitandru* și *Acaste*, mahmuri, după o presupusă noapte de chef în toiul unei tirade a lui *Alceste*. Sau: *Basc*, valetul *Célimènei,* surprins mereu în timp ce-și face toaleta: se spală pe dinți sau iese de la duș.

Jucat în studio, aproape de public, așa cum Molière a montat jocul în prosceniu ca să nu se piardă nici un gest, nici o expresie a actorului, spectacolul lui Tompa păstrează vraja atmosferei de la debut până la ultima replică. Fiecare tablou e finisat în parte și asamblat armonios în întregul spectacolului. Actorii transmit acea stare de bine pe care o dă un rol lucrat în amănunt. Se remarcă în această distribuție fără cusur jocul nuanțat de un comic elevat al lui Bogdán Zsolt, temperamentul, prestanța și inteligența lui Gajzágó Zsuzsa și nu în ultimul rând performanța lui Keresztes Attila care a intrat peste noapte în rolul lui *Oronte*. Performanță, deoarece Keresztes Attila stăpânește cu aplomb dificilul personaj al ipocritului convingând prin gest și mimică.

Mizantropul – o comedie cu nenumărate aspecte și rezonanțe și, în același timp, al unei experiențe umane profunde și dureroase.

Monoton și previzibil

Plecat din România din 1978, regizorul Petre Bokor s-a întors la Cluj, orașul său natal, să pună în scenă la teatrul de care se leagă primele sale amintiri spectacologice, din copilărie, Teatrul Maghiar de Stat. Spectacolul pe care ni-l propune, la acest sfârșit de stagiune, e piesa autoarei nord-americane Timberlake Wertenbaker *Cine are nevoie de teatru?* – titlul original: *Our Country's Good* (*Pentru binele țării noastre*) – a cărei premieră absolută a avut loc la Londra, în 1988, la Royal Court Theatre, în regia lui Max Stafford, iar pentru publicul român, la Teatrul Național din București, în octombrie 1990, în regia lui Andrei Șerban.

Petre Bokor se află la a treia versiune: prima, în 1990 în Australia; a doua la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, în 1997. Povestea se întemeiază pe fapte autentice: în 1787, douăsprezece corăbii engleze debarcă, spre a coloniza în Australia, deportați englezi – escroci, târfe și hoți. Tânărul căpitan de marină Ralph Clark pregătește și regizează pentru o unică reprezentație, cu ocazia zilei de naștere a regelui englez George II, spectacolul cu piesa *Ofițerul recrutor* de George Farquhar, urmărind a-i face pe deținuți să suporte mai ușor viața în colonie. Aceste evenimente reprezintă baza romanului lui Thomas Keneally (*The Playmaker*) și a piesei lui Timberlake Wertenbaker, *Cine are nevoie de teatru?*. Confruntările dintre Arthur Phillip, căpitan, și Robbie Ross, maior al marinei, devin pretexte de regândire a raporturilor artei cu societatea și, implicit, a importanței teatrului în viața socială. Răspunsul la întrebarea din titlu îl dă Arthur Phillip: „teatrul e o expresie ce mobilizează omul și are un caracter social atât de profund, încât valoarea sa constă tocmai în aceasta". Într-un cuvânt, puterea regeneratoare a teatrului sau cum așa de frumos a definit-o Andrei Șerban: „teatrul ca artă menită să înnobileze omul și să-i înlesnească posibilitatea comunicării cu semenii săi".

Ca și piesa, spectacolul e construit pe alternanța distinctă a acțiunii în spații diferite. Soluția scenografică găsită de Labancz Klára e simplă și poate cea mai apropiată de spiritul piesei, după cum declară și regizorul. Construit din lemn, decorul reprezintă o platformă de joc înconjurată de un gard-zid de cetate, tot de lemn. Din gardul sau zidul cetății, pe măsura desfășurării acțiunii, se desprind: un birou (se restrânge într-un spațiu intim) sau este sugerată o barcă ș.a. Decorul, ca și eclerajul frumos decupat, moment de moment, scenă de scenă, creează atmosfera spectacolului.

O atmosferă care te duce cu gândul treizeci de ani înapoi. Pentru că scenele se succed monoton și previzibil, regizorul nereușind să surprindă așteptarea publicului. Senzația de desuet, de *déjà-vu* vine din momente care trenează (vezi scena coșmarului lui *Harry*) sau altele lipsite de strălucirea pe care ar impune-o tensiunea dramatică (vezi Cazul Liz Morden – în așteptarea execuției). Jocul e susținut de o distribuție de unde nu lipsesc marile nume ale trupei care, împreună cu mai tinerii actori, susțin cu profesionalism

Orbán Atilla, Hatházi András, Nagy Dezsö, Csíky András şi **Jancsó Miklós** în ***CINE ARE NEVOIE DE TEATRU?***

spectacolul. Cu profesionalism, dar fără acele momente de vârf ce dau strălucirea şi savoarea unei piese – pentru că ele lipsesc din construcţia regizorală.

Ar fi nedrept să nu-i remarcăm pe: cinicul antipatic *Robbie Ross*–Boér Ferenc, prezenţă de forţă în spectacol; *Arthur Phillip*, umanistul clarvăzător în prestanţa lui Csíky András; comicul debordant *Robert Sideway*–Kardos M. Róbert; trecerile de la ezitare, fragilitate la forţă ale lui *Mary Brenham*–Kali Andrea; „pata de culoare", negrul *César*–Dimény Áron; şi, nu în ultimul rând, *Dabby Bryant*–Borbáth Júlia, directă şi cinică, susţinând momentele comice ale spectacolului pe care le alternează cu momente de sensibilitate (dorul de artă al personajului) fără să alunece în patetism.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca:

Mizantropul **de Molière. Regia artistică: Tompa Gábor. Decor şi costume: Dobre-Kóthay Judith. Cu: Bogdán Zsolt, Kardos M. Róbert, Bács Miklós, Keresztes Attila, Gajzágó Zsuzsa, Kali Andrea, Varga Csilla, Dimény Áron, Orbán Attila, Bandi András Zsolt, Salat Lehel, Nagy Dezsö. Data premierei: 3 mai 2000.**

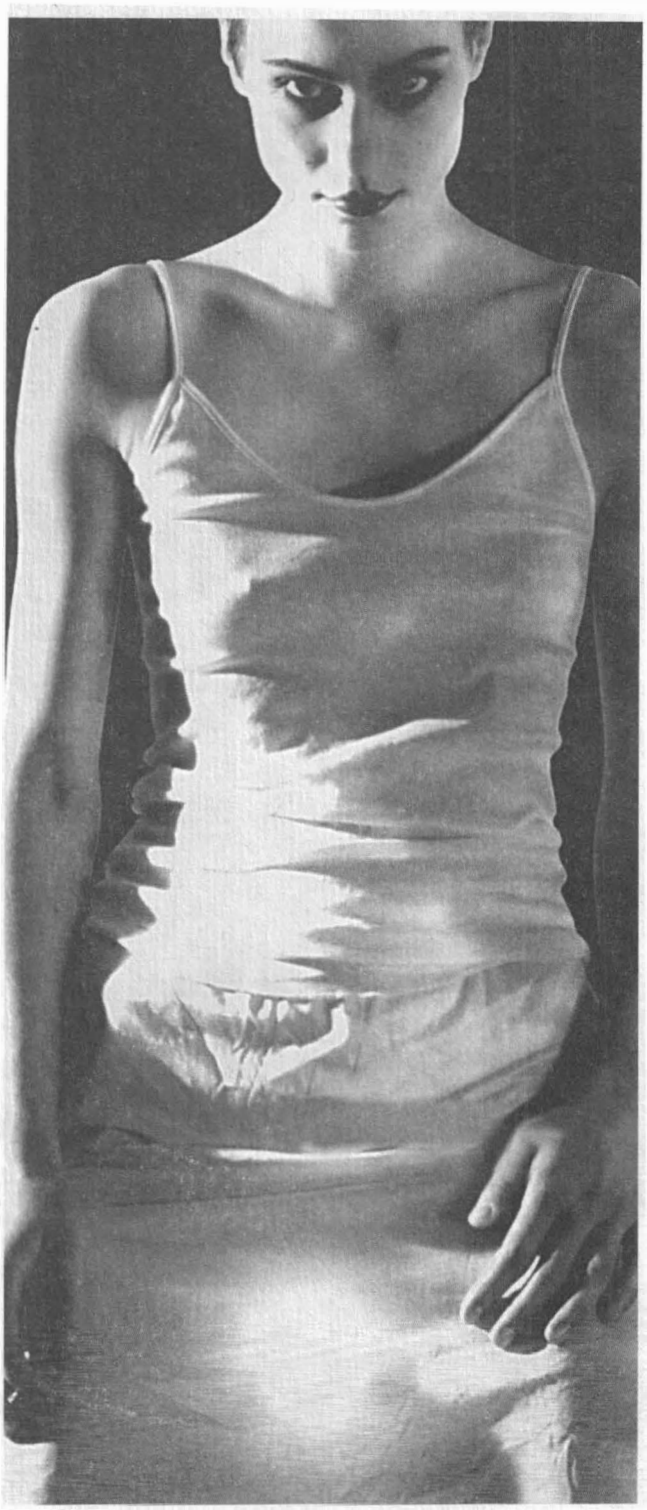
Cine are nevoie de teatru? **de Timberlake Wertenbaker. Traducerea versiunii scenice: Jánosházy György. Regia artistică: Petre Bokor. Decor şi costume: Labancz Klára. Mişcare scenică: András Lóránd. Asistent regie artistică: Dimény Áron. Dramaturg: Kelemen Kinga. Cu: Csíky András, Boér Ferenc, Jancsó Miklós, Szabó Jenö, Bandi András Zsolt, Nagy Dezsö, Hatházi András, Orbán Atilla, Madarász Loránd, Dimény Áron, Salat Lehel, Kardos M. Róbert, Laczkó V. Róbert, Kali Andrea, Borbáth Júlia, Csutak Réka, Laczó Júlia, Ambrus Emese. Data premierei: 3 iunie 2000.**

Delia VOICU

În anotimpul magnoliilor

La Zagreb s-a derulat cea de-a treia ediție a Forumului Internațional al Criticilor de Teatru, organizat de Centrul Croat al ITI–UNESCO și AICT. Programul a cuprins trei evenimente importante: Întâlnirea Comitetului ITI, un Simpozion mondial, în care mari specialiști și-au susținut comunicările, și Seminarul tinerilor critici, printre care m-am numărat, împreună cu Mirona Hărăbor, grație recomandării secției române a AICT. Au mai avut loc lansări ale unor cărți și reviste de profil, și o „prezentare a teatrului croat", care a reunit câteva dintre cele mai însemnate producții. Montările alese au relevat stiluri de exprimare diverse, de la reprezentația clasică, la încercări noi, temerare, unele chiar șocante...

Prima întâlnire cu creația scenică autohtonă s-a petrecut la Teatrul Național – spațiu, prin excelență, conservator. Urmând tradiționala strategie repertorială a acestui tip de lăcaș, stagiunea include titluri ale dramaturgiei originale și opere cunoscute ale literaturii dramatice universale. Inspirată dintr-o veche poveste populară, *Hasanaga*, textul lui Tomislav Bacaric, repune în lumină chipul legendar al neînfricatului luptător musulman. *Hasanaga* înțelege inutilitatea războiului între oameni, datorită discuțiilor avute cu prizonierul său, un călugăr catolic, lider al taberei adverse. Acțiunea, situată într-un timp arhaic, evocă vechi conflicte etnice și religioase. Regizorul Marin Caric rămâne fidel contextului istoric al piesei, evitând orice actualizare. Scenografia, într-o cromatică sumbră, subliniază o atmosferă de încordare, dezvăluind, deopotrivă, dezastrul și primejdia: cruci și morminte, fum, siluete amenințătoare. Elementele scenice, elocvente, fiecare în parte devin, prin suprapunere, tautologice. Scenele, desfășurate anost, sunt delimitate prin momente de epatanță vizuală și sonoră. O percuție stridentă, repetă abuziv, fără accente și fără nuanțe, o formulă ritmică simplă. Apar, ca niște piese de muzeu,



„figuri naţionale" – mari căpetenii, ţărani credincioşi, femei de stat şi copile îndrăgostite. *Hasanaga* urăşte, vrea răzbunare, se căieşte, plânge. Eroii îşi rostesc, cu emfază, tiradele. La final, „se moare"... Graniţa dintre teatru şi viaţa reală este foarte bine păzită. Chiar dacă de afară se aude, încă, ecoul războiului provocat de aceleaşi conflicte – etnice şi religioase...

Fascinaţi de provocările „jocului", Bobo Jelcic şi Nataşa Rajkovic construiesc, împreună cu actorii, scenarii pe care le concretizează apoi în opere scenice. *A City Within a City*, ultima lor creaţie, vorbeşte despre tristeţe şi speranţă, despre singurătate şi iubire – o parabolă emoţionantă despre om şi condiţia lui de astăzi. În biroul unei firme deloc prospere lucrează multe persoane, aglomerarea producând o acumulare de probleme şi de tensiuni. Colegii nu se mai suportă, sunt irascibili, intoleranţi, răbufnesc violent, repetă texte agasante. Din când în când, un „stop-cadru" întrerupe rumoarea generală. Un singur personaj continuă să vorbească, decupându-şi, din amalgamul pestriţ, monologul – propria poveste, depănată cu durere sau cu resemnare. Şoaptele, izbucnirile, murmurul, tăcerile compun un decor sonor sensibil şi sugestiv. Spaţiul claustrant transformă omul într-o fiinţă captivă, deopotrivă vulnerabilă şi ameninţătoare pentru cei din jur. La sfârşit, acest univers închis este invadat de aer proaspăt: se deschide o uşă spre un culoar al teatrului. De acolo va apărea senină, radioasă, femeia de serviciu, cântând. Refrenul ei este fredonat în câteva clipe de actori şi, parcă, şi de public. Finalul acestui încântător spectacol poetic exaltă, răspândind iubire.

Waiting for bread, creaţia trupei „Daska", este tot o parabolă, de data aceasta, despre condiţia actorului. El sădeşte, dintotdeauna, speranţa, având conştiinţa misiunii sale: trăieşte pentru a dărui, zâmbetul şi aplauzele fiindu-i suficientă răsplată. Numerele, prezentate, la început, în cheie parodică dobândesc treptat un aer grav. Comicul revelează tragicul (anunţat, de altfel, şi de rezonanţele beckettiene ale titlului). Strălucitoarele discuri de gheaţă, suspendate de sfori, ca nişte clopoţei de cristal, se transformă în picături de apă şi apoi în noroi. Mizeria şi dezintegrarea amintesc de efemeritatea artei teatrale, dar şi de o altă realitate: moartea...

Un spectacol „incendiar", care a stârnit nenumărate controverse în comunitatea teatrală croată, este *Bure baruta* (*Butoi de pulbere*, pe textul macedoneanului Dean Dukovski), în regia lui Aleksandar Popovski. Atmosfera în sală este asemănătoare cu cea în care se desfăşoară concertele rock sau finalele de fotbal. Simpla apariţie a actorilor stârneşte manifestări zgomotoase, strigăte isterice şi fluierături. Publicul, format în cea mai mare parte, din adolescenţi amatori de „senzaţii tari", reacţionează inexplicabil şi îngrijorător la o întreagă demonstraţie de agresivitate. În *Bure baruta* se vorbeşte despre violenţă. Protagoniştii sunt criminali, violatori, homosexuali, psihopaţi sau spărgători de bănci. Aventurile periculoase, riscul şi viciul le transformă viaţa într-un „sport extrem". Ei poartă haină roşie, iar victime le sunt personajele în costume albe, care se dovedesc a fi tot criminali, chiar mai periculoşi, pentru că sunt deghizaţi în îngeri. Lumea întreagă este un infern, iar miturile ei sunt poveşti mincinoase: Moş Crăciun – un bătrân decrepit şi brutal; mirele şi mireasa – personaje groteşti, dezgustătoare. Se abuzează de timpul scenic şi de folosirea „simbolurilor americane". Astfel, efortul de a crea situaţii veridice este zadarnic. *Bure baruta* rămâne totuşi o producţie interesantă, mai ales pentru fenomenul social pe care îl generează.

Un vechi castel din oraşul Cakovec a găzduit multaşteptatul „experiment Artaud". Fumul şi ţipetele sălbatice care răzbăteau în exterior avertizau că vom pătrunde într-un spaţiu al groazei. La intrare, ni s-a acoperit capul cu pungi negre de plastic, apoi am fost conduşi, de mână, fiecare în parte. Se distingeau contururi vagi, ca nişte umbre, vibraţiile joase ale muzicii sporind senzaţia de

spaimă pe care am trăit-o. Privirii i-a fost oferit (după înlăturarea pungii) un peisaj sinistru: făpturi hidoase, diforme, surprinse în ipostaze la fel de respingătoare (un handicapat frământa, cu două andrele, o mare cantitate de carne crudă, un altul se află în „compania" unei păpuşi gonflabile). Scenele se desfăşurau simultan, spectatorii plimbându-se de la un „exponat" la altul. Departe de a fi, aşa cum s-a dorit, o „reconstituire" (pornind chiar de la reconstituirea sanatoriului în care a murit Artaud), reprezentaţia a fost doar sediul unor obscenităţi sordide, din care nu au lipsit însemnele satanice şi blasfemiile. O impietate faţă de memoria lui Artaud, faţă de concepţiile lui teatrale şi faţă de destinul său nefericit... Toate aceste experienţe au făcut obiectul analizelor din cadrul Seminarului, alături de discuţii diverse despre natura criticii de teatru. Cele două grupe, francofonă (îndrumată de dr. Maria Helena Serodio) şi anglofonă (îndrumată de dr. Boris Senken), se întâlneau zilnic, după dezbaterile separate, într-o sesiune reunită, condusă de criticul Ian Herbert, directorul stagiilor AICT. Pasionanta întâlnire profesională s-a petrecut în plină primăvară, într-o atmosferă de prietenie adevărată. A fost o mare şansă la început de drum, într-un Zagreb al speranţei şi al florilor de magnolie...

Îmblânzirea... scorpiei?

Mihai Măniuţiu readuce la rampă *Îmblânzirea scorpiei* (piesă care i-a prilejuit şi alte transpuneri scenice), într-un spectacol produs de SMART şi Teatrul „L.S. Bulandra". Comedia shakespeareană, în captivanta exegeză a regizorului, vorbeşte, în ton parodic, despre „secretele căsătoriei". Înainte de orice, înainte chiar de dragoste, convieţuirea îşi impune regulile: cel slab trebuie să se supună celui puternic, vanitatea fiind satisfăcută doar prin provocarea umilinţei. Obedienţa poate fi însă antidotul trufiei neîntemeiate şi, uneori, ea creează ocazia prin care cei doi prind gustul de a fi împreună. Concesia este, în acest caz, o şansă acordată iubirii...

Reprezentaţia se desfăşoară într-o ambianţă rafinată, elegantă, compusă prin decorurile simbolice ale lui Mihai Mădescu şi prin costumele expresive (nu însă, toate, inspirate) semnate de Janine. Exoticele marşuri nupţiale amplifică dimensiunea senzuală a întregii creaţii spectaculare (ilustraţia muzicală, excepţional alcătuită, îi aparţine lui Mihai Măniuţiu).

Protagoniştii se înfruntă deschis, forţa şi lipsa de scrupule făcându-i, pe *Catarina* şi *Petruchio*, adversari redutabili. Asemănarea lor accentuează conflictele şi, în acelaşi timp, îi atrage fatal. Lupta dintre ei este o aventură a cunoaşterii din care se naşte sentimentul adevărat. Dragostea se înfiripă tainic, la umbra pomului vieţii, proiectat pe fundal – imagine a paradisului îndepărtat, pierdut, sau amară ironie faţă de lumea pământească ori faţă de cea factice, iluzorie a teatrului. Pe nisipul roşu, incandescent, este instalat un podium ce sugerează spaţiul de joc elisabetan. Este locul care valorifică momentele cele mai însemnate, precum cel al beţiei sau al nunţii, dar şi cel unde se desfăşoară autentice recitaluri de *commedia dell'arte*, în care străluceşte un virtuoz al umorului: Marin Moraru. Alături de el evoluează, remarcabil, Mihai Fotino (*Gremio*), Dorin Andone (*Tranio*), Theodor Danetti (*Baptista*) şi Constantin Drăgănescu (*Vicentio*). Montarea prilejuieşte debutul pe scena profesionistă a doi talentaţi actori, proaspăt absolvenţi ai U.A.T.C., Adrian Văncică (*Lucentio*) şi Cornel Brănescu (*Pedagogul*). O creaţie interesantă, clădită pe similaritatea dintre cele două surori, este personajul *Bianca* (Anca Sigartău). O performanţă deosebită reuşeşte şi Marian Râlea, în rolul lui *Petruchio* – aventurierul curajos, capabil să înfrunte o „fiară" (nu însă fără

interesul de a-şi însuşi zestrea ei). Oana Pellea, adorabilă în registrul comic, izbuteşte să redea fermecător transformările prin care trece *Catarina*: de la fetiţa răsfăţată, „puţin rea", la soţia tandră şi apoi la femeia răzbunătoare şi sigură pe sine. La început, derutată, apoi credulă şi ascultătoare, chinuită de cruzime şi de nedreptăţi, Kate află că în iubire, pentru a-ţi asigura „liniştea", trebuie, câteodată, să minţi. *Petruchio* i-a ucis însă gingăşia şi pentru aceasta el îşi primeşte pedeapsa: i se stârneşte gelozia, e umilit, manipulat cu voluptate, prin cuvinte iscusite, ton blând şi petale de trandafir. Şi, poate, pedeapsa nu e atât de aspră...

SMART şi Teatrul „L.S. Bulandra" – *Îmblânzirea scorpiei* de William Shakespeare. Regia: Mihai Măniuţiu. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Janine. Pictură: Iuliana Vîlsan. Ilustraţia muzicală: Mihai Măniuţiu. Cu: Oana Pellea, Marian Râlea, Marin Moraru, Mihai Fotino, Stelian Nistor, Anca Sigartău, Dorin Andone, Gabriel Spahiu, Theodor Danetti, Cornel Brănescu, Adrian Văncică, Constantin Drăgănescu, Constantin Ghenescu, Argentina Florescu. Data premierei: 21 mai 2000.

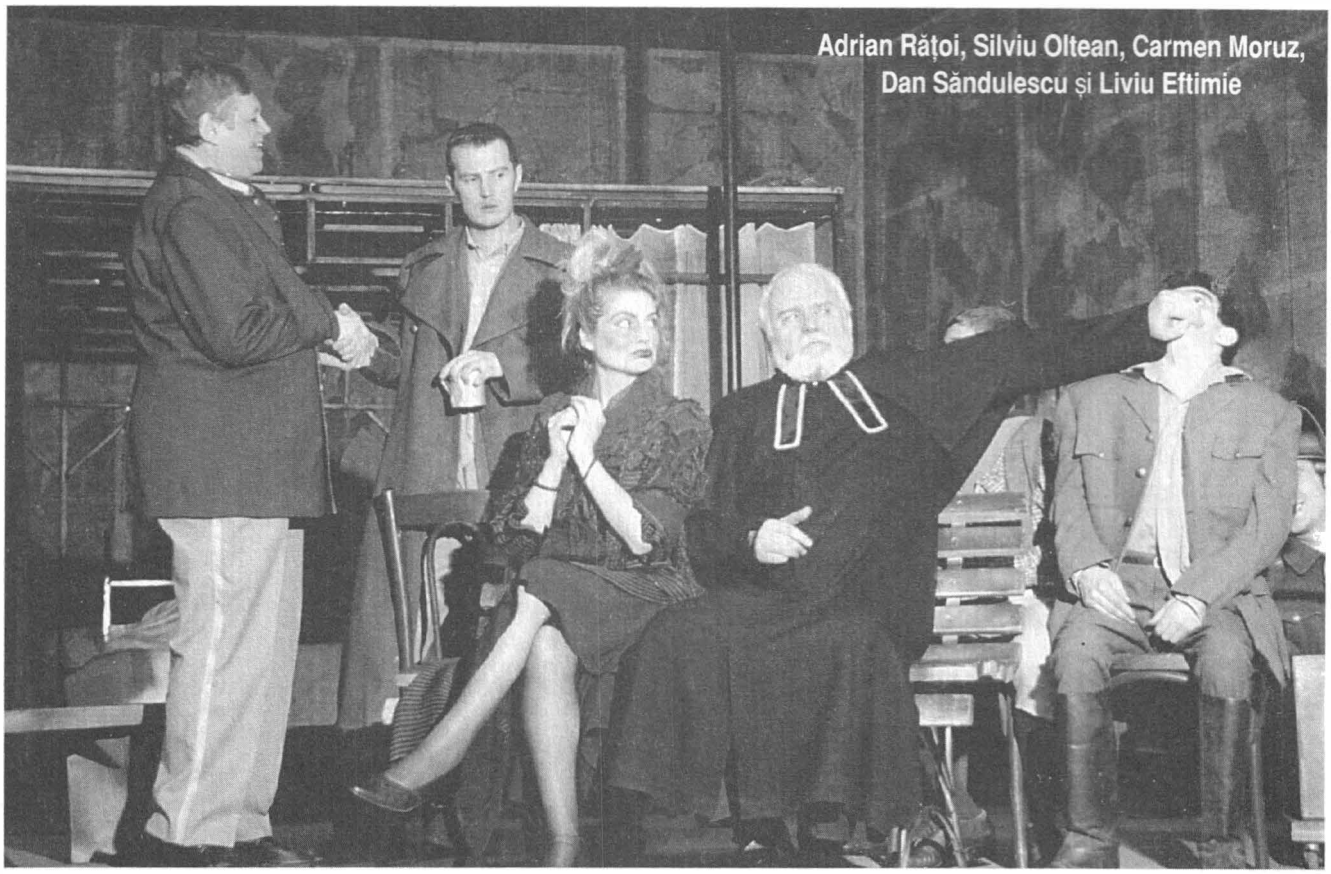
„Vom fi frumoase, libere şi vesele"

Cameristele, controversata piesă a lui Jean Genet care a cunoscut multe variante scenice în România, este, în viziunea lui Dan Damian, regizorul spectacolului prezentat de Universitatea „Hyperion", un poem închinat învinşilor vieţii. Cele două slujnice înţeleg că paradisul pe care şi l-au construit bovaric este o simplă amăgire şi descoperă că sunt „blestemate" să trăiască în umilinţă. Neacceptând înfrângerea, ele aleg să moară împreună, în speranţa că „acolo" vor fi „frumoase, libere şi vesele"...

Povestea se consumă într-o încăpere ce trădează apartenenţa eroinelor la o lume periferică, mizeră. Deşi interesantă ca idee, scenografia Voichiţei Horia nu şi-a găsit cea mai fericită expresie. Camera *Doamnei*, decorată sugestiv, în nuanţe de roz, cu zorzoane aurii este universul fascinant în care *Claire* şi *Solange* îşi închipuie, atunci când rămân singure, că sunt stăpâne. De fapt, numai *Claire* este *Doamna*, iar *Solange* rămâne, în continuare, camerista, având satisfacţia că tocmai prin supunere o poate *supune*. Prin acest joc al măştilor, ele încearcă să se elibereze de toate frustrările. Resentimentele şi suferinţele acumulate transpar în schimbul de replici sub forma ironiilor sau a insultelor răzbunătoare.

Solange (Julia Rotaru) oscilează între sentimentul posesiv de dragoste pentru sora mai mică şi ură adâncă faţă de stăpână. Trecerile subtile, tăcerile bine cântărite, pronunţia cultivată o recomandă pe Julia Rotaru drept o actriţă promiţătoare. *Claire* (Oana Fănică) este victima neputincioasă şi inocentă, care acceptă moartea cu inconştientă obedienţă. Frumuseţea scenică, glasul bine timbrat sunt calităţile ei cele mai importante. Cele două interprete au însă maniere diferite de joc: cerebral nuanţat (în cazul Juliei Rotaru) şi retoric declamativ (în cazul Oanei Fănică). Timbrul diferit al vocilor creează, de asemenea, decalaje supărătoare. O prezenţă agreabilă este şi Mădălina Voicu, în rolul *Doamnei*.

Universitatea „Hyperion" şi Cercul Militar Naţional (clasa prof. univ. Sorana Coroamă-Stanca şi conf. univ. Dan Damian) – *Cameristele* de Jean Genet. Traducerea: Liana şi Adrian Dobrescu. Regia: Dan Damian. Scenografia: Voichiţa Horia. Cu: Julia Rotaru, Oana Fănică, Mădăllna Voicu. Data premierei: 6 mai 2000.



Adrian Rățoi, Silviu Oltean, Carmen Moruz, Dan Săndulescu și Liviu Eftimie

„Tablou de familie"

După *Marat-Sade*, regizorul Kincses Elemér revine la Brașov cu un nou spectacol: *Familia Tót* de Örkény István. Presa evocă un moment trist al istoriei veacului nostru, marcat de o suferință perpetuată până astăzi, războiul fiind, pentru mulți dintre spectatorii zilelor noastre, o perioadă pe care ei înșiși au trăit-o. Experiența de refugiat – apoi de luptător și de prizonier – a autorului intensifică miza textului. Acțiunea este situată într-un sat liniștit, departe de front. Armonia rurală va fi tulburată de venirea unui oaspete important, un maior, superior al fiului familiei Tót. Pregătirile micii comunități pentru întâmpinare și figurile acesteia, îndeosebi cea a poștașului indiscret, amintesc de situații și personaje din Gogol. Povestea, narată scenic în manieră realistă, va fi condusă, la sfârșit, spre spațiul absurdului. Plasarea finalului în universul relativității atenuează intensitatea tragicului, excesiv subliniat. Gândită clasic – ca structură, însă lipsită de elocvență – reprezentația rămâne, în cea mai mare parte, monotonă. Cu excepția momentelor în care regia găsește rezolvări bizare, sau din zona frivolității. Este chiar momentul și prilejul să amendăm aplecările escatologice ale regizorilor, manifeste cu obstinație în ultimul deceniu.

Un alt element spectacular mai puțin izbutit este scenografia Klárei Labancz: săracă în semnificații, imprecisă, sufocantă. Zidurile pictate pe pânză își vădesc fragilitatea la fiecare adiere. Ele sugerează o imensă cutie de carton, aidoma cu cele pe care – antrenate în jocul debil al *Maiorului* – personajele le confecționează pe scenă. Rozul tern al decorului și al accesoriilor simbolizează, probabil, existența dulce și totodată mizeră a eroilor. O ultimă imagine compune un trist „tablou de familie": *Fiica* (Mara

Nicolescu) şi-a pierdut zâmbetul şi credulitatea, *Mariska* (interpretată cu precizie şi sensibilitate de Paula Ionescu) îşi vede speranţele spulberate, iar blajinul *Tót* (elaborat atent şi nuanţat de Adrian Răţoi) ajunge capabil de crimă. Marius Cordoş (*Maiorul*) realizează o creaţie interesantă, construită pe asemănarea (fizică şi patologică) cu Hitler. George Custură, Dan Săndulescu şi Carmen Moruz creionează, uneori convingător, roluri pitoreşti. Deşi inegal, jocul actorilor rămâne principala calitate a montării.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov – *Familia Tót* de Örkény István. Traducerea: Constantin Olariu. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Labancz Klára. Cu: Adrian Răţoi, Paula Ionescu, Mara Nicolescu, George Custură, Relu Siriţeanu, Marius Cordoş, Dan Săndulescu, Gabriel Săndulescu, Carmen Moruz, Silviu Oltean. Data premierei: 1 aprilie 2000.

Irina IONESCU

Sfârşit de stagiune la Teatrul de Stat Arad

În condiţiile în care costurile unui turneu se ridică la sume exorbitante, iar distanţele, uneori, foarte mari, nu permit organizarea reprezentaţiilor speciale pentru criticii de teatru şi jurnaliştii specializaţi în domeniul teatral – ce, în marea lor majoritate, sunt de găsit la Bucureşti –, teatrele de provincie riscă să iasă treptat din atenţia mass-media.

Situaţia devine şi mai gravă atunci când nu există nici corespondenţi locali la marile cotidiene sau reviste de specialitate, când nu se relatează constant sau chiar deloc în paginile presei centrale despre activitatea teatrelor în cauză.

Anul acesta, Teatrul de Stat Arad ar fi avut şi el o soartă similară, dacă situaţia nu ar fi fost salvată în ultimul moment prin organizarea unei zile de „teatru-maraton", „o zi de vară până-n seară" în care au fost programate trei spectacole considerate drept reprezentative pentru stagiunea 1999–2000. Este vorba despre: *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, dramatizare de Eduard Covali după basmul lui Petre Ispirescu, în regia lui Ştefan Iordănescu; *Apropo, aţi chemat pompierii?* spectacol inspirat de piesa *Telegrama* a lui Aldo Nicolaj, în regia Lianei Didilescu; *Pe muche de şuriu* de George Astaloş, în regia lui Sabin Popescu.

Prima dintre aceste montări a avut premiera anul trecut, dar a fost reluată şi în actuala stagiune, existând convingerea că este foarte bună. Mi s-a părut mult prea „înflorită" cu datini şi obiceiuri tradiţionale şi, în plus, neunitară ca stil.

Apropo, aţi chemat pompierii? – un *one-man-show* cu Zoltan Lovas – este realizat interactiv (atenţie, însă: interactivitatea funcţionează atâta timp cât spectatorii cooperează şi nu trebuie susţinută, sub nici o formă, prin bruscarea acestora, prin crearea unei stări de disconfort fizic sau psihic, fie el cât de mic, şi scoate în evidenţă foarte mult calităţile artistice, disponibilităţile protagonistului, dar nu prea trece pragul exerciţiului, al improvizaţiilor, al căutărilor.

În lipsa unei săli-studio, *one-man-show*-ul a fost prezentat într-un spaţiu special amenajat pe unul dintre culoarele teatrului, perimetru în care se preconizează să funcţioneze, într-un viitor apropiat şi o astfel de sală. Proiectul există şi ar trebui să fie dus la bun sfârşit pentru ca teatrul să funcţioneze, în continuare, în condiţii de normalitate.

Tot nevoia creării unei alternative a dus, la Arad, şi la realizarea spectacolului *Pe muche de şuriu*. Deşi aparţine teatrului, montarea se joacă pe ringul de dans al unuia dintre bar-cluburile oraşului. Ea

le prilejuieşte astfel arădenilor înregistrarea unei premiere absolute la capitolul „teatru în spaţii neconvenţionale". Dacă modul de prezentare a spectacolului deschide un drum, este un început lăudabil, din punct de vedere artistic există destul de multe lucruri care lasă de dorit: scenariu „nefinisat", patetism deplasat, mulţi decibeli în plus ş.a.

Fără să fi produs impresii deosebite, stagiunea 1999–2000 (redusă la cele trei spectacole amintite) demonstrează însă că Teatrul de Stat Arad deţine un potenţial artistic foarte bun, că este deschis oricărei iniţiative, că se gândeşte foarte serios la teatrul secolului viitor. Propunerile, proiectele artiştilor nu ar trebui să lipsească astfel nici ele.

Teatrul de Stat din Arad:

Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte **de Eduard Covali, după basmul lui Petre Ispirescu. Regia: Ştefan Iordănescu. Scenografie şi costume: Doru Păcurar. Muzica: Ilie Stepan. Mişcare scenică: Sorin Batică. Cu: Costin Găvază, Ioan Peter, Adriana Ghiniţă, Mariana Tofan, Dorina Darie, Mariana Dănilă, Liliana Balica, Carmen Butariu, Călin Stanciu, Bogdan Costea, Constantin Florea, Alexandru Bairactaru, Doru Nica, Florin Covalciuc, Vladimir Crîznic. Data premierei: 30 mai 1999.**

Apropo, aţi chemat pompierii? **spectacol inspirat de piesa** *Telegrama* **a lui Aldo Nicolaj.** *One-man-show* **cu Zoltan Lovas. Regia: Liana Didilescu. Scenografia: Onisim Colta. Mişcare scenică: Maura Stoica. Pregătire muzicală: Manina Pataki. Data premierei: 24 martie 2000.**

Pe muche de şuriu **de George Astaloş. Regia: Sabin Popescu. Scenografia: Doru Păcurar. Muzica: Ilie Stepan. Distribuţia: Doru Nica, Călin Stanciu, Adelin Ghionghiosan. Data premierei: 11 mai 2000.**

Zoltan Lovas

Bufonul nopții de Armindeni

La Teatrul „Ovidiu" din Constanța, *Visul unei nopți de vară* este un spectacol dizarmonios și lipsit de forță. Primul neajuns trebuie pus, în totalitate, pe seama decorurilor (Ion Olaru) și a costumelor (Mariana Mocanu-Păun), care realizate, preponderent, în tonuri întunecate, neutre (foarte mult gri) sau șterse, se anulează reciproc în lumina palidă a scenei, nelăsând să se vadă altceva decât un amestec complet inexpresiv. Din când în când ies cu ostentație la suprafață și câteva paiete și stofe ecosez. Păcatul platitudinii le revine însă interpreților. În mare parte tineri, fără prea multă experiență scenică, aceștia nu comunică, deocamdată, foarte bine, motiv pentru care se prezintă inegal, fără să atingă ritmul ce i-ar fi putut salva, înlesnindu-le, totodată și construirea unor creații personale aparte.

Interesantă, deși ușor bizară, este alegerea regizorului de a accentua în spectacol sentimentul istoriei, inegalitatea raportului de forțe implicate în acțiune, precum și supunerea necondiționată în fața destinului. Opțiunea se evidențiază prin inserarea unui bufon menit să dubleze, la curtea lui *Theseu*, spiritul lui *Puck* și să-i suplinească uneori chiar o parte din atribuții.

Tot sub semnul obligației și al sorții îndeplinite stă și finalul încurcăturilor din noaptea de Armindeni, un final contrafăcut, în care cuplurile *Theseu–Hipolita*, *Helena–Demetrius*, *Hermia–Lysander*, apar „în vârful" unor înzorzonate paturi matrimoniale.

Teatrul „Ovidiu" din Constanța — *Visul unei nopți de vară* **de William Shakespeare. Traducerea: Dan Grigorescu. Regia: Tudor Mărăscu. Decoruri: Ion Olaru. Costume: Mariana Mocanu-Păun. Muzica: Gabriel Bassarabescu. Coregrafia: Victoria Bucun. Cu: Iulian Enache, Emil Bârlădeanu, Mircea Moldovan, Cosmin Mihale, Alexandru Mereuță, Lică Gherghilescu, Liviu Manolache, Virgil Andriescu, Nae Stângaciu, Tiberiu Roșu, Radu Niculescu, Nicodim Ungureanu, Marian Miron, Dana Trifan, Lăcrămioara Moscaliuc, Diana Lupan, Diana Cheregi ș.a. Data premierei: 17 februarie 2000.**

Mihaela PĂTRAȘCU

Fatalitatea cercului

Piesa *Cvadratura cercului* a scriitorului rus V.P. Kataev este pusă în scenă de Hatházi András, cu absolvenții secției maghiare de actorie din Cluj, fiind concepută ca un examen de licență și reușind să se ridice la standardele unui spectacol profesionist, prezentat în Sala Studio a Teatrului Maghiar din Timișoara. Acțiunea se petrece într-un subsol împărțit de doi tineri, inițial celibatari. Decorul – sumar, este sugestiv pentru a ilustra condițiile precare de viață. Situația se schimbă când *Vasia* (Posta Ervin) își aduce acasă o soție. Coincidența face ca și colegul său de cameră să treacă pe la ofițerul stării civile în aceeași zi. Cele două cupluri sunt construite pe contrast. *Vasia* și *Liudmila* (interpretată de Ambrus Ernese) robust-domestici și ceilalți doi – *Ivan* (Szilágyi-Palkó Csaba) și *Tania* (Szilágyi Kinga) – fideli Komsomolului și eticii familiei sovietice, chinuiți de foame și de textele lui Engels. Szilágyi Kinga interpretează excelent rolul unei comuniste fanatice, militante, iar Szilágyi-Palkó Csaba își nuanțează înfometarea. Se face un pact. Cercul este împărțit printr-o linie trasă cu creta: s-a găsit modalitatea de a coabita. Nu se poate spune dacă *Ivan* este atras de bucătăria *Liudmilei* sau dacă *Vasia* este cucerit de ideile *Taniei*, cert este că asistăm la o rocadă. Protagonistele își schimbă partenerii și își dau mâna tovărășește. Întrebarea laitmotiv a piesei (pe care și-o pune cuplul *Ivan–Tania*): *„e etic sau nu?"* cade. Nu e la mijloc nici o dramă, fatalitatea conjuncturală, blestemul existențial. Actorii pun mult temperament în interpretarea rolurilor, poate nu îndeajuns de cizelate – iar pofta lor de joc ne îndeamnă la participare. În piesă mai apare un personaj: *Π*, fără de care cercul n-ar putea exista. *Π* este interpretat de Ferenczy Annamária, cu o deosebită vitalitate, element de echilibru, de înțelepciune al piesei. Cântă, dansează și asistă la închegarea și recombinarea celor două cupluri. Mai există și scara. Ieșire din cerc. Un spectacol viu și inteligent.

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara – *Cvadratura cercului* **de A.P. Kataev. Regia: Hatházi András. Cu: Posta Ervin, Szilágyi-Palkó Csaba, Ambrus Ernese, Szilágyi Kinga, Ferenczy Annamária. Data premierei: 14 martie 2000.**

În căutarea lunii pierdute

Benoît Vitse, la finele investiturii sale diplomatice, în calitate de director al Centrului Cultural Francez din Iaşi, concepe un spectacol de adio, care încheie un cerc, întrucât domnia sa a păşit în „dulcele târg" acum câţiva ani ca regizor de teatru. Spectacolul se numeşte *Lunaria*, iar originalul scenariu porneşte de la o idee a lui Vicenzo Consolo, un text între fabulă şi teatru, având graţia unui divertisment mozartian şi oferind ample posibilităţi de improvizaţie şi joc. Un vicerege melancolic, dintr-un Palermo vag al secolului al XVIII-lea are un coşmar care se adevereşte: dispariţia lunii într-un loc necunoscut al regatului. În imaginarul acelor vremuri se credea că există drumuri care duc spre Paradis. Sau spre Lună, care este o lume de rituri, mituri şi simboluri, atinse *en passant* în spectacol, pentru a nu-i da o tentă prolixă. Dispariţia lunii generează haos la Curte, prilej pentru a aduna savanţi şi teologi spre găsirea unei explicaţii, prilej pentru a aduna actori din diverse colţuri ale lumii şi de a transmite un mesaj unitar, în treisprezece limbi, adică de a realiza un Turn Babel fericit. Sunt aduse în scenă texte ale lui Federico García Lorca, Yannis Ritsos, Gottfried August Bürger, George Topârceanu, Mihai Ursachi, H.G. Wells, Edmond Rostand, Jules Laforgue, Aleksandr Blok, interpretate atât de actori profesionişti, cât şi de amatori.

Inedită ideea de a distribui în rolul lunaticului vicerege o actriţă de o minunată robusteţe artistică – Anna Andreotti şi în rolul soţiei acestuia, *Doña Sol*, pe Guy Cambreleng, sugerând alternanţa principiilor Yin–Yang, masculin–feminin, solar–lunar. Un farmec exotic aduce în rolul *Porfirio*, valentul *Viceregelui*, actorul de culoare Franck Sylvestre. Fascinantul actor Mihai Fusu cucereşte publicul prin alternanţa de la momentele lirice la cele debordant comice, în rolul *Lunaticului*, al îndrăgostitului rus şi în cel al academicianului *Dor*. Octavian Jighirghiu şi Adrian Păduraru dau viaţă textelor lui Topârceanu şi Mihai Ursachi în rolul de ţărani români. Fanfara din Zece Prăjini dă măsura talentului muzical specific etniei. Specială este Roxane Borgna interpretând diverse roluri, relevant fiind cel din *Miss Moon*. Şi ar mai fi atâţia, întrucât distribuţia este numeroasă. Mijloacele de expresie sunt variate, predominând cele vizuale, de la momentul de mimă, excelent interpretat de Adi Aftenie, până la imagini televizate. Atmosfera de miraj selenar este realizată şi cu ajutorul scenografiei şi al costumelor frumoase, create de Geneviève Dudret şi Marfa Axenti, sugerând că luna a fost spaţiul primordial.

Textele curg din limbile de circulaţie internaţională în latină, neo-greacă şi în cele regionale – creolă, siciliană, romanes – există momente de un inefabil lirism ce se îmbină cu cele ludice şi de un umor savuros. Nu există totuşi o coerenţă dramatică, spectacolul se diluează pe alocuri, colajul este insuficient sudat. Mesajul este mai profund şi trimite la meditaţii asupra puterii, la fragilitatea şi melancolia istoriei, a decadenţei culturii, a nevoii de vis şi poezie, a necesităţii descoperirii gesturilor esenţiale. Dacă spectacolul ar fi avut mai mult de două reprezentaţii poate s-ar fi aşezat în timp şi ar fi căpătat o consistenţă dramatică, nu numai lirică.

MUZICĂ – TEATRU – OPERĂ

Elena-Maria ŞORBAN

Molière, muzică, mesaj

Ce funcţii acordă regizorul, muzicii, în spectacolul de teatru? – este o întrebare care ar merita să ne preocupe. Câteva spectacole Molière vizionate, la Cluj, în ultima parte a stagiunii 1999–2000, au fost cât se poate de relevante.

Există situaţia de spectacol fără muzică. Ea a fost ilustrată de reprezentaţia cu *Femeile savante*, în interpretarea absolvenţilor de la Comédie de Reims – într-o regie realistă, de Loïc Brabant –, organizată prin Centrul Cultural Francez. Lipsa muzicii a fost, probabil, motivul pentru care publicul a sancţionat spectacolul, părăsind sala – dincolo de savoarea textului original şi dincolo de politeţe.

Într-o sistematică schiţată potrivit criteriului muzicii ca purtătoare de mesaj, ar urma, dintre cele vizionate, spectacolul intitulat *Scapino*, în regia lui Mircea Cornişteanu, cu Horaţiu Mălăele. Pe afiş scria: „de Molière", de fapt, era „după" – o „reducţie" la trei personaje şi multe şarje cu conţinut actual, cvasiimprovizate. Ce şi câtă muzică? Vreo trei fragmente fredonate de protagonist, din Chopin, Saint-Saëns şi Grieg, cât se poate de scurte, aproape de nebăgat în seamă. Concluzia? În contextul „contemporaneizării" ludice, muzica este în urmă cu mai bine de un secol, la nivelul şlagărului romantic.

Muzică emblematică pentru ansamblul secolului XX, deşi cu tentă retro, este „diagnosticul" pentru *Bolnavul închipuit*, reprezentat de absolvenţii secţiei maghiare de teatru ai Facultăţii clujene de profil – regia: Attila Keresztes – în cea mai bună tradiţie de musical. Bun-gust şi măsură în plasarea momentelor muzicale, realizate *live* (bună şcoală!), sub îndrumarea dinamicei compozitoare-dirijor Katalin Incze Gergely. Şi pentru ca efectele să fie mai intense, autoarea „se retrage" şi integrează câteva şlagăre (de tipul *Love story*), pe care tinerii protagonişti fac *play-back* în momentele fierbinţi. În preferinţele publicului, a fost spectacolul cel mai bine primit.

În fine, două spectacole având în comun atitudinea regizorală faţă de muzică, prin adăugare de suprasensuri: *Mizantropul*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, respectiv, *Don Juan*, cu Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu-Gheorghe, în regia Olgăi Barabás. În ambele cazuri, concepţia muzicală aparţine regiei. Tragismul *Mizantropului* se exprimă prin muzică de Bartók, cu bogate nuanţări expresive, de la melancolie la „barbarul" tipic, cu integrarea unei piese de factură jazz, de Bill Evans (la pian, actorul rolului titular, Zsolt Bogdán). Deznodământul – refuzul lui *Alceste* – se purifică prin efectul sublim al finalului muzical: o cantată bisericească de Vivaldi, invocând numele lui Iisus. Baroc, surprinzător, cathartic!

În *Don Juan* – după Molière – „scenariul" muzical este sinuos, dar creator de multiple suprasensuri. Întruparea muzicii porneşte de la clopote, trece prin scriitura de motet *a cappella* (actorii cântă *live*) şi ajunge la piese de orgă şi oratorii de Bach şi Haendel. Valori perene. Sublimul acestora se va confrunta cu ritmurile fruste ale bătăilor din palme ale unui clan „de tip mafiot". După ce *Don Juan* este dus în Infern, *Sganarelle* se purifică cu un cântec de copii (*Pimpimpare*) – într-o amplă dezvoltare improvizatorică. Purificat, el va respecta ceea ce ascendentul său distrugea: (femeile precum) frunzele bătute de vânt – natura. Finalul: Haendel, *Ombra mai fù* – sau mesaj despre liniştea sufletului.

Probabil suprasensurile nu pot fi descifrate sau relatate complet, dar aplauzele îndelungate au dovedit că ele au pătruns – şi prin muzică – în sufletele spectatorilor. De asemenea, se dovedeşte receptivitatea unor regizori cu rezultate remarcabile, faţă de funcţiile purtătoare de mesaj ale muzicii.

Nabucco – două versiuni concomitente, în același oraș

Premiera clujeană *Nabucodonosor*, la Opera Română, este un spectacol care lasă muzica să fie pusă în valoare. Afirmația pare gratuită – dar, cunoscând versiuni anterioare, chiar de pe aceeași scenă, această atitudine este semnificativă (cu ani în urmă, regizorul Viorel Gomboșiu așeza acțiunea, zguduitor, într-un lagăr de exterminare). Regia Rodicăi Popescu-Moisa (care semnează și concepția scenografică) servește, prin fiecare detaliu, muzica lui Verdi – fără ca desfășurarea să devină statică. Bunăoară, în corul *Va, pensiero*, mesajul este potențat de imaginea unui copil în fașă, concordant ritmicii muzicale. Scenografia afirmă, predominant, polaritatea alb-negru (evrei–babilonieni), iar caracterele lui *Nabucco* și *Abigail* se exprimă prin roșu; abaterile cromatice îmbogățesc componenta vizuală.

Comparația cea mai „la îndemână" se poate face, acum, cu *Nabucco* de pe scena Operei Maghiare clujene – a cărei premieră avusese loc în mai 1999, în regia lui András Kürthy, cu decoruri de István Madarassy (ambii din Budapesta), cu costume de Maria Bodor. Spectacularul – fastuos (intrarea regelui, pe car) ori naturalist (distrugerea templului) – este realizat, pe scena maghiară, cu profesionalism. Dar sobrietatea de pe scena Operei Române a reușit să fie la fel de convingătoare. La Opera Maghiară, așa-numita „animație cu nisip", înfățișând portrete semite – realizator: Ferenc Cakó (Budapesta) – a fost o demonstrație de virtuozitate plastică minunată în sine, dar care a eclipsat uvertura. În ambele versiuni, în diferite ipostaze, focul sacrul este purtător de mesaj, unind – atunci și acum, prin destin istoric și prin artă – popoarele. Un punct comun al celor două spectacole recente este și prezența sopranei Erzsébet B. Konrád, în rolul *Abigail*. Grație întâmplării, solista de la Opera Maghiară, aflată în plină maturitate artistică, a ajuns, în același oraș, pe scena Operei Române, cu acest rol de mare dificultate. Stăpânind rolul pe deplin, Erzsébet B. Konrád s-a dovedit la înălțime. Deosebit de expresivă a fost interpretarea ariei din actul al doilea, dată de calitatea dinamicii piano – nuanțând personajul prin tandrețe.

Baritonul Gheorghe Mogoșan, în rolul titular, s-a arătat a fi un demn continuator al antecesorilor săi clujeni. Fără a subaprecia realizările sale de până acum, se poate spune că la premieră s-a întrecut pe sine – prin plenitudinea vocii, frazarea amplă, dinamismul scenic. În rolul pretențios al marelui preot *Zaharia*, glasul basului Mircea Sâmpetrean a fost, de această dată, obosit. Pe cealaltă scenă, performanțele baritonului János Molnár și ale basului Péter Hercz au fost vrednice de altitudinea personajelor. În rolul *Fenena*, Monica Matei-Deniții, respectiv Maria Molnár se înscriu pe linia unor predecesoare ajunse departe, ca Liliana Bizineche sau Carmen Oprișanu. Tenorii Valeriu Turcu și Domokos Kiss s-au integrat, cu elan, în distribuțiile cvasiomogene.

Ansamblurile corale de la cele două opere – pregătite de Tiberiu Popa, respectiv, Adrienne Laskay – au oferit maximum posibil.

La pupitrul dirijoral, Petre Sbârcea și Béla Hary s-au identificat cu partitura verdiană.

Să mai subliniem că existența simultană, în același oraș, a acestui titlu, în două versiuni de spectacol este, probabil, unică în lume. Iar reacția publicului este, în acest caz, pe măsura faptului. Surprinzătoare a fost prezența numeroasă a copiilor din sală, la ambele instituții, ca o dovadă că *Nabucco* este considerat de publicul matur drept capodoperă ce trebuie cunoscută de timpuriu.

Va, pensiero: concretizare scenică a pământului și apei (Opera Maghiară) sau sugestia aerului și focului, prin cerul înstelat (Opera Română). „Cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi"...

Şi Carmen

Cortina se deschide pe tema sorţii din finalul Preludiului, pentru a înfăţişa execuţia lui *Don José*. În deznodământ, moartea lui *Carmen* este imaginată ca accidentală – idee ce pare inspirată din muzică: pe tema toreadorului, împinsă de *Don José*, *Carmen* este străpunsă de coarnele de taur –, desculpabilizându-l pe erou. Încadrarea fosei măreşte scena şi aduce cântăreţii-actori în proximitatea publicului – în plus, cu avantajul de a realiza o acustică mai bună a ansamblului vocal-instrumental. Relevantă este şi imaginea lucrătoarelor (actul I): veristă prin dezgolirea incidentală a trupurilor şi, totodată, clasicizantă, prin frumuseţea lor şi albul costumelor. Scaune inspirate de tradiţia mobilierului din bisericile catolice conferă detalii de fundal auster. Acestea sunt elementele cele mai sugestive din regia lui Emil Strugaru (asistat de Cristina Oros) şi scenografia lui Cătălin I. Arbore – la Opera Română din Cluj. Punctul cel mai intens, inclusiv prin componenta muzicală, a fost realizat, în spectacolul de premieră, de soprana Carmen Gurban. Pentru cei ce se miră că o cronică la *Carmen* începe cu elogiul *Michaelei*, este de subliniat că şi aplauzele care au răsplătit-o au fost cât pentru cei doi protagonişti laolaltă. Deşi oaspeţii din Ucraina – Olena Romanenko şi Eduard Srebnitzki – au voci ample şi mare rutină scenică. Calităţile vocale – apreciabile, mai ales în cazul tenorului – ne-au făcut să putem trece peste pronunţia lor rusofonă. La premiera cu distribuţia a doua, mezzosoprana Ecaterina Ţuţu (de la Opera Naţională Bucureşti), a strălucit cu tinereţea personajului titular şi prin maturitatea trăirii artistice. Dacă tenorul Valeriu Turcu nu a fost, de această dată, în formă, în schimb, soprana Irina Săndulescu-Bălan, fidelă şieşi, şi-a pus în valoare calităţile. Am fi dorit un toreador mai pregnant, în ambele spectacole – unde au cântat baritonii Iordache Basalic (Opera Naţională din Bucureşti), respectiv, Martin Fülöp. Interpreţii Rodica Balteş, Lucia Papa (de la Opera timişoreană), Petre Ghilea, Marius Chiorean, Mircea Moisa au demonstrat importanţa calităţii în rolurile secundare. Coordonarea muzicală a dirijorului Petre Sbârcea a avut dinamism şi subtilitate. Corul – cu voci tinere şi bune, omogen datorită maestrului Tiberiu Popa – a redat personajele colective convingător, atât muzical, cât şi scenic. Culori proaspete în spectacol a adus corul de copii „JuniorVip", pregătit de profesoara Anca Mariaş. De remarcat reuşita organizatorică a situării premierei la zece zile după montarea nouă a operei *Nabucco*, precum şi rolul stimulativ al impresarului, pentru un turneu în Olanda. Nivelul artistic înalt – datorat montării, reunirii interpreţilor de la diferite instituţii şi performanţelor lor individuale – a favorizat, în primul rând, spectatorii de acasă. Opera *Carmen* de pe scena clujeană are calităţile unei provocări estetice.

TEATRUL DIN CĂRȚI

Mircea GHIȚULESCU

Actrița–autoare, personaj ascuns

Celebritatea actriței Olga Delia Mateescu nu lăsa să se întrevadă nevoia de altceva, iar Premiul pentru dramaturgie al UNITER (1997) trebuie să fi fost un episod magnific. Dacă se lăsa cunoscută ca autor dramatic numai cu piesa premiată (*Capricii*), misterul ar fi fost desăvârșit, dar volumul *Urme*, succedat de *Statuia Libertății*, sugerează seriozitatea, nu și spontaneitatea reprezentărilor feminine din *Capricii* (inclusă în primul volum). Este un text de referință pentru anii '90. Olga Delia Mateescu notează în dialoguri spaime intime pe care le investește în obsesii polizate și conceptualizate. Este, în *Capricii*, o geneză grotescă, unde *Femeia care clocește* este arhetip al unei maternități alienate de sfârșit de civilizație a speciei. Maternitatea și-a pierdut sacralitatea: femeia „clocește și se examinează în timp ce o face". Este o aberație a firii: ea scoate pui bătrâni cu viața gata trăită. Monștri diminutivați ce pot stârni fantezia oricărui regizor.

Feminitatea este obsedantă și în volumul *Statuia Libertății*, pentru că personajul ascuns al acestor drame este autoarea însăși. Telemania este sancționată în *Muri(a murit) marchiza*, un monolog al *Femeii* părăsite de *Soț*, fără capacitatea de a-l accepta. *Grenada* vorbește despre nevoia de fericire casnică a femeii. Spațiile sunt suprasimbolizate: un apartament obișnuit în care pătrunde subsolul orașului ca o misterioasă lume paralelă din Matei Vișnlec. Sau un viitor muzeu în care, deocamdată, se repartizează lăutarii la nunți. Autoarea disprețuiește realismul, dar nu-l poate refuza îndepărtându-se de el cu orice preț. Prețul este, uneori, prea mare: ruperea în bucăți a subiectului, eliptismul, încâlcirea referințelor și caracterul facultativ al mesajului. Ești, uneori, silit, în locul oricărei analize, să te mulțumești cu o *impresie generală* asupra textului. Impresia generală este că *Statuia Libertății*, piesa de bază din al doilea volum, are miza cea mai mare. Într-o lume românească totalitară, folclorică și lăutărească, penetrează, o delicată voce feminină, care aparține, nici mai mult, nici mai puțin decât *Statuii Libertății* (*Miss Liberty*) din golful Manhattan–New York City/USA, ce răzbate dintr-o ladă. Nu este chiar originalul de 140 tone dăruit de francezi americanilor la centenarul Independenței (1886), ci „sora ei mai mică", o copie trimisă de americani viitorului muzeu. Apariția este grațios-comică și aduce atmosfera la teatrul de marionete. De altfel, întreaga piesă are, vrând-nevrând, o puternică priză la acest fel de teatru: micul tiran *Hebdomadar* și discipolii săi sunt semimarionete. Jumătate ființe, jumătate carcase metalice. Într-o lume fără libertate, fragilul simbol al libertății devine o minge de rugby. Jocul acesta cu *Libertatea* (chiar și sub forma unui simbol al ei) este aspru pedepsit. Într-o apocalipsă scenografică apare *Sora cea mare* și impune libertatea cu pumnul ei de zece tone. Fiecare alege ce vrea din mesaj: libertatea americană sau pumnul american, sau democrația cu pumnul. O libertate-păpușă, o sugestie doar, fragilă și vulnerabilă, sau una adevărată impusă cu forța. Mai important este că Olga Delia Mateescu își trăiește intens prezența în lume scriind un teatru subiectiv ce încearcă să se obiectiveze.

VEȘTI

MORTUUS EST ANTONIO BUERO VALLEJO

Dramaturgul și academicianul spaniol Antonio Buero Vallejo, autorul *Istoriei unei scări*, al *Generoasei fundații* (jucată cu succes la Teatrul Național din București, în regia lui Horea Popescu), al *Somnului rațiunii* (dramă reprezentată la Baia-Mare, sub bagheta lui Liviu Ciulei), al piesei *Cu cărțile pe față* (și aceasta reprezentată la noi), a murit la Madrid, ca urmare a unui atac cerebral. Avea 83 de ani.

Considerat unul dintre cei mai importanți dramaturgi spanioli ai acestui secol, Antonio Buero Vallejo a fost distins în 1986 cu prestigiosul Premiu Cervantes.

Născut la Guadalajara în 1916, comunist convins, el a luptat în Războiul civil de partea trupelor republicane. Printr-un proces expediat, el a fost – după victoria lui Franco – condamnat la moarte pentru „adeziune la rebeliune". Repetând o sinistră experiență a decembriștilor și a lui Dostoievski – după 8 luni de așteptare a execuției a fost grațiat. Ceea ce nu înseamnă că nu a mai petrecut încă 7 ani în pușcăriile franchiste, unde l-a avut tovarăș pe Miguel Hernandez.

Creațiile lui Buero Vallejo, adesea cenzurate de dictatură, sunt, în majoritate, „opere angajate", care tratează teme precum tortura (*Dubla istorie a doctorului Valmy*), detenția pe motive politice (*Fundația*) sau regimurile totalitate (*Un visător pentru popor*).

Piesa sa cea mai celebră, *Istoria unei scări,* a fost jucată pentru prima oară în1949 și a primit Premiul Lope de Vega.

JEANNE MOREAU – PENTRU PRIMA OARĂ REGIZOARE

Umorul te ajută să scapi de obsesia morții, este un antidot ideal pentru spaima de neant? Aceasta pare a fi interogația dominantă, ontologică, a scriitoarei americane Margaret Edson (Premiată cu un Pullitzer în 1999), în prima sa piesă *O vorbă de duh*. O piesă jucată cu succes pe Broadway și prezentată la Lausanne de către Jeanne Moreau, în calitate de regizoare (la ora debutului!).

Viviane Bearing, B.E.A.R.I.N.G, cum pronunță ea în fața oricărui medic, a oricărei infirmiere care o întreabă – suferă de un cancer la ovare în faza ultimă. Ingrijirea ei se dovedește „un caz" fascinant pentru cercetarea medicală. Iar efectul cel mai spectaculos este cel pe care îl are asupra „memoriei" în legătură cu viața ei de femeie și viața ei de profesor de literatură engleză (specializat în secolul al XVIII-lea).

„Mi s-a cerut să joc rolul lui Vivian" – a arătat Jeanne Moreau. „Am preferat să pun în scenă piesa. Cu pudoare, cu emoție și aproape cu mânie", mizând pe „cartea sobrietății, pentru a face să izbucnească adevărul crud, gol, ultim".

Jeanne Moreau, care are acum 72 de ani, o optat ca regizoare pentru un hiperrealism atenuat: o cameră de spital, cu mobilier specific pe rotile, accesorii medicale, bluze albe.
Rolul protagonistei – eroină, martor , naratoare şi interpretă a propriei morţi – este deţinut de Ludmila Mikael, societară a Comediei Franceze, care joacă „cu picioarele goale şi îmbrăcată cu o cămaşă de noapte simplă, şi care este rece ca lumina, impersonală ca un dosar medical", cum o descrie Bruno Franceschi.

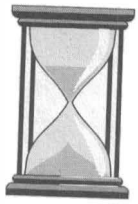
CLAUDIA CARDINALE PENTRU PRIMA OARĂ PE SCENĂ

Claudia Cardinale a debutat la 60 de ani în teatru – la începutul lui mai. Evenimentul s-a produs pe scena Teatrului „Rond Point" din Paris. Ea, care a fost partenera lui Alain Delon în *Ghepardul* (1963) lui Luchino Visconti, interpretează rolul principal din *Veneţiana*, piesa de Ennio Flaiano pusă în scenă de Maurizio Scapanno.
„Nu am mai urcat niciodată până acum pe scândură, pentru că nu eram pregătită" – a precizat Claudia. „A venit momentul."
Spectacolul se înscrie în cadrul celei de-a doua ediţii a seriei de manifestări intitulată „Teatrul italienilor".

TONY AWARDS – SIMPTOMELE LIPSEI DE SÂNGE PROASPĂT PE BROADWAY

Nominalizările pentru cea de-a 54-a ediţie a Premiilor Tony, care recompensează în fiecare an cele mai bune spectacole de pe Broadway, au ilustrat lipsa de sânge proaspăt din capitala americană a teatrului şi a comediei muzicale – cele mai multe dintre operele distinse fiind reluări.
Kiss me Kate, comedia lui Cole Porter, adaptare liberă după *Femeia îndărătnică* a lui Shakespeare, musical care datează din 1948, şi care a fost jucată de mai mult de o mie de ori, a primit 12 nominalizări. *The Music Man*, o comedie muzicală clasică, datând din 1957 şi care a obţinut deja 4 premii Tony în 1958 – beneficiază de 8 nominalizări. Marele perdant al selecţiei – consideră AFP – este pop-starul britanic Elton John, a cărui nouă creaţie, *Aida*, inspirată de opera lui Verdi, nu a fost reţinută decât pentru cinci premii de importanţă minoră, fiind absent de pe lista operelor selecţionate pentru premiul „Cea mai bună comedie muzicală".
Trei alte lucrări nominalizate la secţiunea „teatrul vorbit" sunt, de asemenea, reluări, sau spectacole create în Europa.
Tony Awards au fost decernate pe 7 iunie, în cadrul unei ceremonii găzduite de Radio City Music Hall din New York.

CALENDAR TEATRAL



IULIE

5 iulie – 245 de ani de la naşterea actriţei **Sarah Siddons** (m. 1831), care s-a remarcat pe scenele de la Drury Lane şi Covent Garden ca interpretă de forţă a partiturilor tragice, excelând în *Lady Macbeth*. Sarah Siddons şi fratele ei John Philip Kemble au fost reprezentanţii cei mai străluciţi ai unei familii de actori britanici.

– 120 de ani de la naşterea faimosului actor de revistă **Constantin Tănase** (m. 29 august 1945), cel care întemeiază în 1919 primul teatru de profil din România. Personalitatea sa inconfundabilă şi verva satirică a cupletelor interpretate i-au asigurat Companiei „Cărăbuş" un constant succes de public.

– Regizorul **Attila Vizauer** împlineşte 40 de ani.

8 iulie – 110 ani de la naşterea scriitorului german **Walter Hasenclever** (m. prin sinucidere în 1940, într-un lagăr din Franţa). Dramele sale, dintre care cea mai valoroasă este *Fiul* (1916), îl situează în rândul principalilor exponenţi ai expresionismului.

22 iulie – 105 ani de la naşterea lui **Victor Ion Popa** (m. 30 martie 1946). Adept al reteatralizării limbajului scenic, el şi-a materializat ideile în seria montărilor de răsunet de la Teatrul Naţional din Cernăuţi (anii 1927–1929), pentru ca ulterior să activeze în Bucureşti, la Teatrele „Maria Ventura", „Bulandra", „Muncă şi Voie Bună". Spectacolele sale cele mai importante, cu piese de Cehov, Gorki, Ciprian, Pirandello, Hauptmann, Lenormand, au mizat pe picturalitatea şi simbolistica decorurilor, pe sugestie şi atmosferă, promovând formula realismului poetic. Regizor novator, pasionat pedagog, animator al vieţii teatrale, V.I. Popa s-a consacrat şi scrisului, plasându-se – ca dramaturg şi prozator – în rândul tradiţionaliştilor. Dintre piesele sale s-au bucurat de succes, încă de la premieră, drama *Ciuta* (1922) şi comedia lirică *Muşcata din fereastră* (1927), în timp ce *Tache, Ianke şi Cadâr* (1932) îşi datorează popularitatea montărilor mai târzii, de după război.

AUGUST

11 august – 70 de ani de la naşterea lui **Teodor Mazilu** (m. 18 octombrie 1980), cel mai original comediograf al teatrului românesc postbelic. Piesele sale, jucate frecvent şi cu succes, dezvăluie un univers al patologiei morale, populat de personaje care se autodefinesc prin confesiuni de un comic bizar, scânteietor, aforistic. Mazilu s-a vădit un moralist de tip clasic.

19 august – **Dumitru Radu Popescu**, autorul unei importante şi vaste creaţii dramaturgice, împlineşte 65 de ani.

21 august – 75 de ani de la naşterea marelui actor **Toma Caragiu** (m. 4 martie 1977). Prezenţă marcantă pe scenă, pe marele şi pe micul ecran, el a valorificat strălucit toate resursele artei comice, de la exuberanţă şi ironie bonomă până la sarcasmul acerb, neocolind însă drama. Memorabile rămân creaţiile sale de la Teatrul de Stat din Ploieşti (rolul titular din *De Pretore Vincenzo,* 1962); Teatrul de Comedie (*Hrisanide* din *Interesul general*, 1971); Teatrul „L.S. Bulandra" (*Mackie-Şiş* din *Opera de trei parale*, 1964; *Pampon* din *D'ale carnavalului*, 1966; *Tipătescu* din *O scrisoare pierdută* şi *Primarul* din *Revizorul*, 1972; *Lazarus Tucker* din *Elisabeta I*, 1974; *Satin* din *Azilul de noapte*, 1975; *James Tyrone* din *Lungul drum al zilei către noapte,* 1976).

23 august – 15 ani de la moartea actorului de teatru şi film **Octavian Cotescu** (n. 14 februarie 1931), talent pluriform, interpret de factură specială al personajelor lui Mazilu şi Caragiale. Dubla sa vocaţie, pentru comedie şi dramă, s-a manifestat în creaţiile de la Teatrul Mic (*Edek* din *Tango*, 1967; *Unchiul Vania* din piesa omonimă, 1978; rolul titular din *Minetti,* 1979; *Profesorul Stravinski* şi *Pilat din Pont* în *Maestrul şi Margareta*, 1980) şi de la Teatrul „L.S. Bulandra" (*Homutov* şi *Kaloşin* în *Anecdote provinciale*, 1977; *Tartuffe* şi respectiv, *Molière* în spectacolele gândite exemplar *Tartuffe* şi *Cabala bigoţilor*, 1982).
27 august – 365 de ani de la moartea lui **Lope de Vega** (n. 25 noiembrie 1562), dramaturgul cel mai influent şi prolific pe care l-a dat Spania renascentistă.

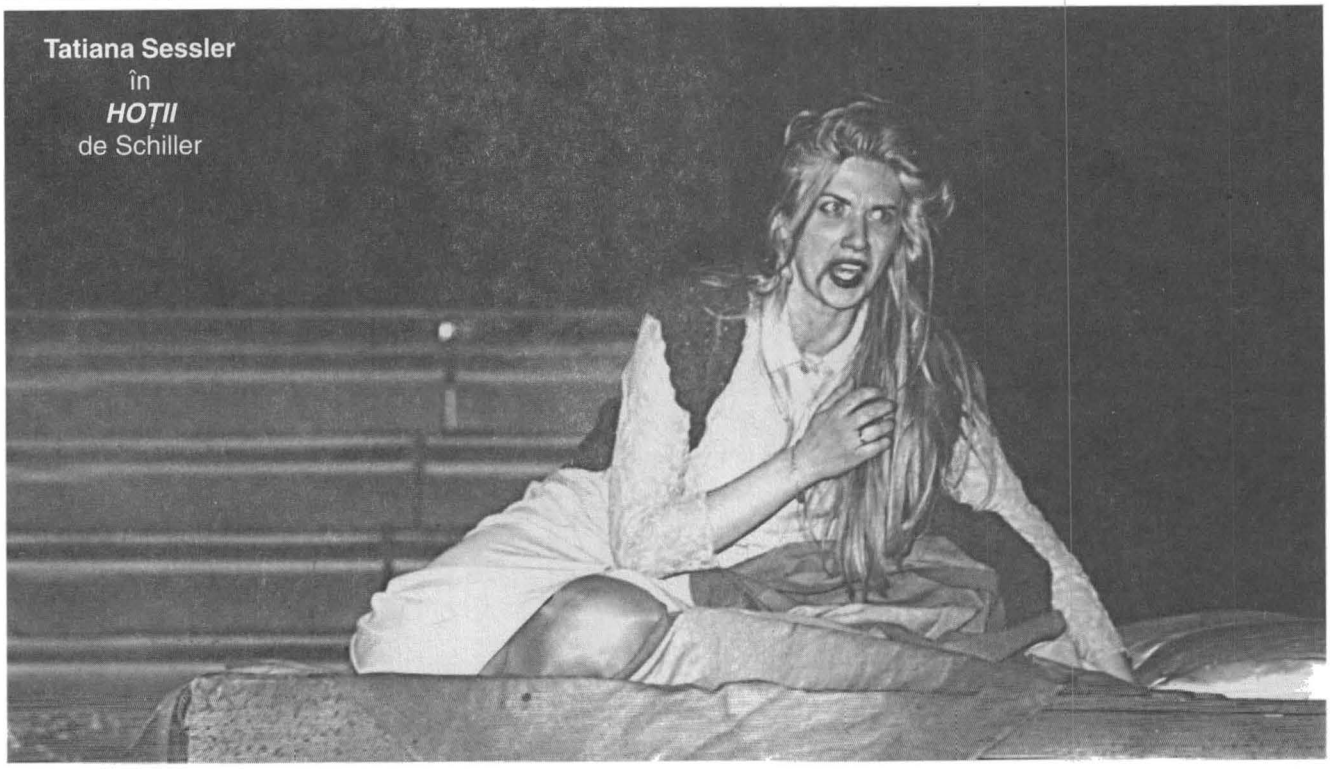
– 30 de ani de la moartea îndrăgitului actor **Ştefan Ciubotăraşu** (n.1910); formându-se în mediul teatral ieşean, lângă regizori ca A.I. Maican şi Ion Sava, el s-a remarcat după război prin cuceritoarea naturaleţe a interpretării unor personaje din dramaturgia românească, între care *Tache* din *Tache, Ianke şi Cadâr* (Teatrul Municipal din Bucureşti, 1957) şi *Mitică* din *Sfântul Mitică Blajinu'* (pe scena aceluiaşi teatru, numit între timp „Lucia Sturdza Bulandra", 1966).

SEPTEMBRIE

1 septembrie – 70 de ani de la moartea tragedianului **Aristide Demetriade** (n. 1872), actor de frunte al Teatrului Naţional din Bucureşti. Prestanţa fizică, muzicalitatea şi firescul declamării i-au permis să abordeze cu succes repertoriul romantic (*Ovidiu*, *Răzvan*, *Ruy-Blas*). Deopotrivă cerebral şi sensibil, Demetriade şi-a dat măsura în interpretarea rolurilor titulare din *Vlaicu-Vodă* (1902) şi *Hamlet* (1912).
8 septembrie – 90 de ani de la naşterea marelui actor şi regizor francez **Jean-Louis Barrault** (m. 1994). Făcându-şi ucenicia la Théâtre l'Atelier, sub bagheta lui Charles Dullin, el activează din 1940 la Comedia Franceză, iar în 1946 înfiinţează o companie independentă împreună cu soţia sa, actriţa Madeleine Renaud. Rafinamentul spectacolelor bazate pe un repertoriu foarte divers, de la Shakespeare sau Claudel până la dramaturgii absurdului, i-au conferit Companiei Renaud–Barrault un loc în peisajul teatrului parizian.
12 septembrie – 10 ani de la premiera spectacolului care a deschis noi orizonturi teatrului românesc postdecembrist: *O trilogie antică*, regia Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti.
21 septembrie – **Ilie Gheorghe**, reputatul actor al Teatrului Naţional din Craiova, împlineşte 60 de ani.
22 septembrie – scenograful **Dan Nemţeanu**, stabilit de peste două decenii în Suedia, împlineşte 70 de ani. Lucrând în tandem cu regizorul Lucian Giurchescu, el a contribuit la viguroasa mişcare de reînnoire a teatrului românesc de la sfârşitul anilor '50 şi din anii '60.
25 septembrie – 50 de ani de la moartea marelui regizor rus **Aleksandr Tairov** (n. 1885). Spectacolele sale de la Kamernîi Teatr din Moscova, pe care l-a fondat în 1914, constituiau o reacţie împotriva şcolii stanislavskiene. Tairov nu a negat importanţa actorului, dar i-a diversificat mijloacele de expresie, împrumutând elemente din spectacolul de balet sau music-hall. Căutările experimentale, dinamismul interpretării, muzica, simbolistica decorurilor (adesea în stil cubist) sunt definitorii pentru montările de la Kamernîi Teatr, cu piese selectate din repertoriul clasic, dar şi din cel contemporan (Shaw, O'Neill). Mai târziu, regizorul va fi silit să se adapteze exigenţelor aşa-numitului „realism-socialist"; un succes al acestei perioade a fost spectacolul cu *Tragedia optimistă* de Vişnievski (1935).
28 septembrie – 75 de ani de la naşterea lui **Toni Gheorghiu** (m. 15 noiembrie 1961), arhitectul-scenograf cu aport substanţial la mişcarea de reteatralizare a teatrului, al cărei manifest îl formula, în 1956, Liviu Ciulei. Respingând funcţia ilustrativă şi picturală a scenografiei, Toni Gheorghiu a definit-o ca „regie a spaţiului de joc". Decorurile sale, multe realizate la Studioul Actorului de Film „C.I. Nottara", îi atestă concepţia novatoare.

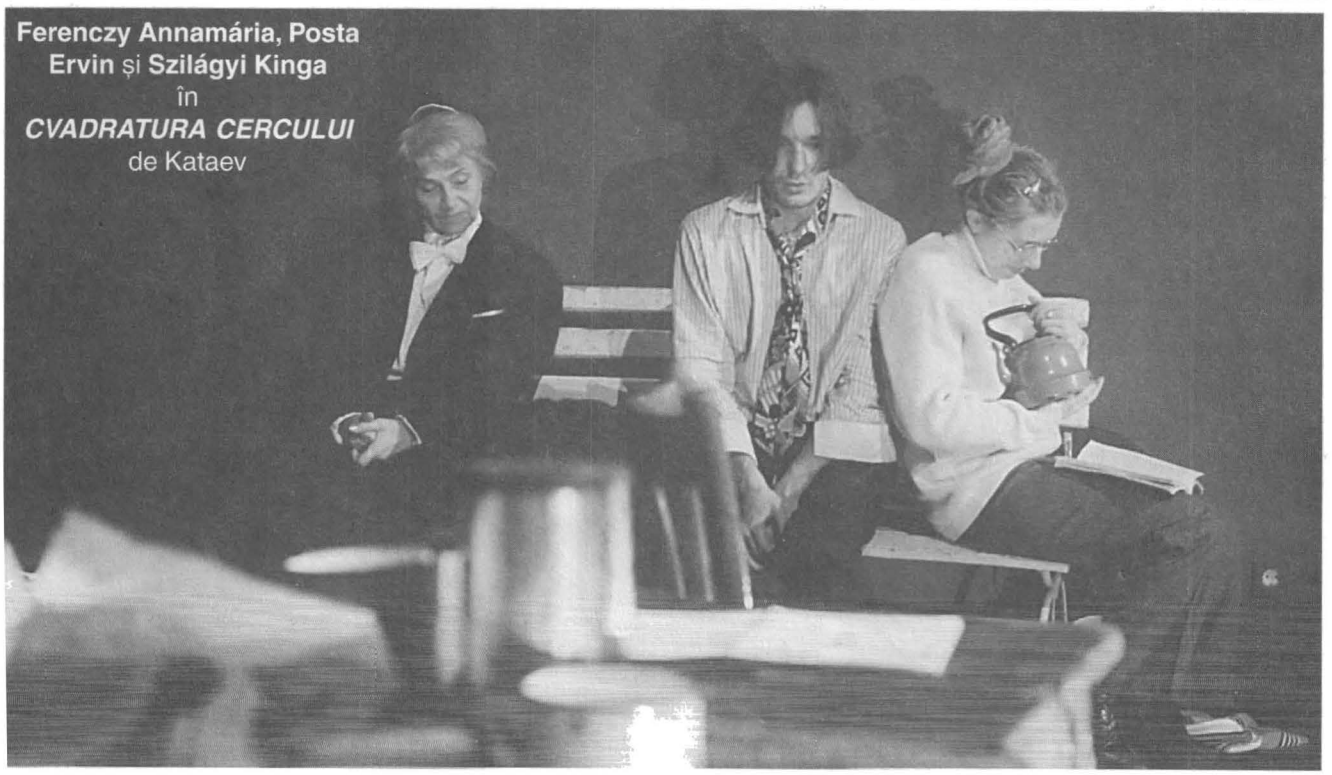
Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

TREI SURORI
de Cehov
Regia: **Gali László**



Tatiana Sessler
în
HOȚII
de Schiller

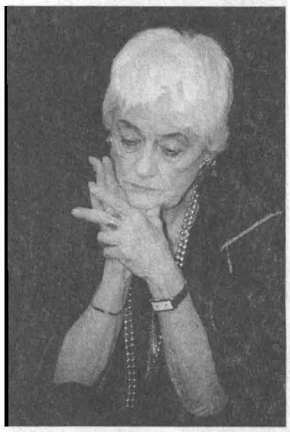
NABUCCO
Corul sclavilor



Ferenczy Annamária, Posta Ervin și **Szilágyi Kinga**
în
CVADRATURA CERCULUI
de Kataev

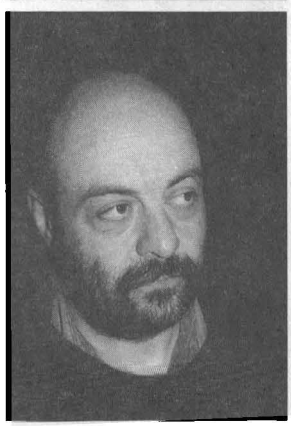
Coperta I: MARCEL IUREȘ
Foto: Florin Biolan

Coperta II: OLGA TUDORACHE
Foto: Florin Biolan



Coperta III: IARINA DEMIAN și TUDOR CHIRILĂ
Foto: Tudor Predescu

Coperta IV: TOMPA GÁBOR
Foto: Florin Biolan



SUMAR

1 Sărbătoriri, aniversări, festivaluri

34 Interviuri, portrete

43 Hamlet

59 Balet, dans, teatru

70 Teatru! Teatru?

109 Muzică, teatru, operă

112 Teatrul din cărți

113 Vești

115 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 7, 8, 9/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

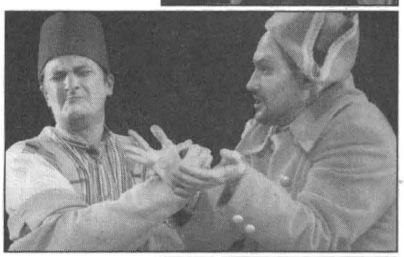
Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Oana Pellea în *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare
Foto: Dragoş Cristescu

2 Carmen Stănescu în *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin
Foto: Mihai E. Cratofil

3 Costache Babii în *Euridice* de Anouilh
Foto: Stelian Grăjdan



4 Ionel Mihăileanu şi Cornel Scripcaru în *Cafeneaua* de Goldoni
Foto: Mihai Musceleanu

5 Ildikó Jarczek-Zamfirescu şi Tatiana Sessler în *Hoţii* de Schiller

6 Gabriela Baciu şi Anca Dinu în *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni

7 M. Kántor Melinda în *Căsătoria* de Gogol
Foto: Florin Biolan

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676